THE UNIVERSITY OF ALBERTA

L'EVOLUTION DU PERSONNAGE DE FIGARO

by

© GENEVIEVE MOREAU

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

FALL, 1969

UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies for acceptance, a thesis entitled "L'Evolution du personnage de Figaro" submitted by Geneviève Moreau in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts.

REMERCIEMENTS

Je désire remercier surtout le docteur E.J.H. Greene: son encouragement et sa patience ont été pour moi une aide inestimable dans l'accomplissement de ce travail de plusieurs étés.

Je me fais aussi un plaisir de remercier le professeur Carla Colter de ses conseils.

A ma famille, pour son encouragement, je dis toute ma reconnaissance.

ABSTRACT

Most critics of Beaumarchais' plays agree that Figaro first appeared in a "parade," a dramatic form in which many of the traditions of the Italian Theatre were maintained in eighteenth century France. E.J. Arnould believed that Figaro was created as a character for a comic opera, but the majority of critical opinion considers that the opera constitutes the second phase in the evolution of Beaumarchais' hero. Unfortunately no trace exists of the original "parade," and the fragments that remain of the comic opera are not relevant to the character of Figaro. However there still exist three of Beaumarchais' plays in which the valet appears. This trilogy provides an interesting study in the evolution of the author's concept of his hero from Figaro's first appearance in Le Barbier de Séville through the careful development of his complex personality in Le Mariage de Figaro to his ultimate decline in La Mère coupable. We have analysed in some detail this degeneration of Figaro's character: we find it especially surprising because of Beaumarchais' previous implication that he intended La Mère coupable to be the culmination of his dramatic effort.

In Evariste Gherardi's collection Théâtre Italien, the play La Précaution inutile contains a number of elements to be found in the most interesting of Beaumarchais' "parades." We find them again in his comic masterpiece Le Barbier de Séville, whose original title was also La Précaution inutile. The first chapter of our thesis points out these similarities in order to emphasize that Beaumarchais' basic intention in writing the comedy was indeed, as he claimed, to bring back to the official theatre those qualities which he most admired in the Italian Theatre while endowing his main characters, including Figaro, with a more trenchant dramatic significance than their counter parts in the Italian Theatre.

The resounding success of his first comedy encouraged Beaumarchais in the composition of Le Mariage de Figaro which reveals a notable evolution in the author's concept of his valet. We find that this change reflects Beaumarchais' literary ambition for Figaro in yet another play, although an analysis of the context of this comedy offers an adequate explanation of Figaro's change of attitude.

In La Mère coupable, Beaumarchais returned to the drama. Only in the last act does the valet show some of his old form. We attribute the remarkable alteration in Beaumarchais' vision of his hero to his immediate motive in writing the play, and to the author's identification with the Count rather than with Figaro.

RESUME

La majorité des historiens de Beaumarchais conviennent que Figaro fut créé pour une "parade," forme dramatique où étaient maintenues en France au dix-huitième siècle certaines traditions du Théâtre Italien. E.J. Arnould soutient que Figaro fut créé pour un opéra comique, tandis que la plupart de l'opinion critique trouve que l'opéra représente la deuxième étape dans l'évolution du héros de Beaumarchais. Malheureusement il ne reste aucune trace du texte de la "parade" originale, et les fragments préservés de l'opéra comique n'ont aucun rapport au personnage de Figaro. Cependant les trois pièces de Beaumarchais où le valet a un rôle ---et qui nous ont été préservées toutes entières---offrent une étude intéressante de l'évolution dans la conception de son héros par l'auteur. Il y a d'abord l'apparition de Figaro dans _Le Barbier de Séville_, puis le développement de sa personnalité complexe dans _Le Mariage de Figaro_, suivi de sa décadence ultime dans _La Mère coupable_. Nous avons fait une analyse assez détaillée de cette défaillance du caractère de Figaro: nous la trouvons surprenante,

puisque Beaumarchais avait déjà signifié que cette pièce serait, à son avis, le couronnement de son oeuvre dramatique.

Le recueil d'Evariste Gherardi Théâtre Italien contient une pièce, La Précaution inutile, où il y a plusieurs éléments qui se retrouvent dans la plus intéressante des "parades" de Beaumarchais, aussi bien que dans Le Barbier de Séville dont le titre original était justement La Précaution inutile. Le premier chapitre de notre thèse signale les parallèles entre les deux ouvrages, afin de montrer que l'intention de Beaumarchais était en effet celle qu'il avait lui-même indiquée: de ramener au théâtre officiel les qualités qu'il admirait le plus dans le Théâtre Italien, tout en douant ses personnages principaux d'un caractère dramatique plus significatif que celui de leurs contre-parties dans le Théâtre Italien.

Le succès inouï de sa première comédie encouragea Beaumarchais dans la composition du Mariage de Figaro où l'on aperçoit une évolution remarquable dans sa conception du valet. Nous avançons une hypothèse sur les intentions personnelles de Beaumarchais à cet égard, mais le contexte de la comédie offre aussi une explication de la nouvelle attitude de Figaro.

Dans La Mère coupable, Beaumarchais revient au drame. L'auteur s'identifie maintenant au personnage du Comte au lieu de celui de Figaro: ce n'est qu'à l'Acte V que Figaro fait voir un peu de son ancienne verve. Nous attribuons l'altération du caractère de Figaro à la nature polémique des motifs immédiats de Beaumarchais lorsqu'il écrivit la pièce.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION

Dans sa "Lettre Modérée" Beaumarchais compare l'état d'un auteur d'ouvrages de théâtre à celui d'une mère de famille: il soutient la métaphore depuis la conception de ses enfants et leur naissance, en passant par les diverses vicissitudes de leur carrière, jusqu'à leur triste mort, tués par "le mortel oubli."

Au risque d'affadir la métaphore, reprenons-la pour faire remarquer que Beaumarchais admettait les origines de ses enfants littéraires---notamment du Barbier de Séville---mais il n'aimait pas qu'on les lui rappelle. Il y avait mis trop de lui-même pour permettre à ses détracteurs d'en amoindrir l'originalité.

Dans une lettre au Baron de Breteuil(1784), Beaumarchais avoua sa dette aux auteurs de comédie, ses prédécesseurs et ses contemporains. La nouveauté si controversée du Barbier se trouverait, selon lui, en la synthèse qu'il avait faite des qualités caractéristiques des uns et des autres:

> Me livrant ... à mon gai caractère, j'ai tenté dans Le Barbier de Séville, de ramener au théâtre l'ancienne et franche gaieté en l'alliant avec le ton léger, fin et délicat de notre plaisanterie actuelle... (1).

Malgré cette reconnaissance de la part de Beaumarchais de ses sources——ce passage se retrouve dans sa préface au *Mariage de Figaro*——il semblait trouver hors de propos toute mention qui les lui signalait en public. De son vivant, le spirituel Beaumarchais se complaisait à écraser ce genre de critique; mais après sa mort, les historiens et les chercheurs purent se donner carrière en consacrant des articles, des travaux, et même des livres aux aïeux de Figaro (2).

Donc, ce travail semble aborder un sujet déjà amplement discuté: l'étude d'Eugène Lintilhac à elle seule, contient une liste détaillée des emprunts dans *Le Barbier de Séville*, surtout à Molière. Lintilhac reconnaît aussi les traits que Beaumarchais puisa chez Gueullette, chez Nolant de Fatouville, chez Regnard et chez Sedaine: mais il prêta à Molière une ascendance particulière dans la création du Barbier. En effet, la plus grande partie de la critique du temps de Lintilhac semblait préoccupée de la dette du théâtre français au génie de Molière.

Mais cette "franche gaieté" que Beaumarchais cherchait à ramener à la scène dans le *Barbier* était justement une caractéristique saillante de ce Théâtre Italien qui avait autrefois inspiré Molière: ne serait-il pas possible que Beaumarchais ait puisé principalement dans cette même tradition, et que les nombreux emprunts faits à Molière, à Marivaux, et à bien d'autres, soient accessoires?

La tradition italienne avait subsisté dans les théâtres particuliers à Paris, et aussi à la foire, pendant l'exil des comédiens italiens. Les parades foraines et les parades

de société créées au commencement du dix-huitième siècle, très goûtées jusqu'à la Révolution, ne seraient, en effet, qu'une version altérée des comédies italiennes. La spéculation de Lintilhac sur la forme primitive du Barbier de Séville a donc quelque rapport avec notre thèse: Lintilhac soutient que cette comédie n'est qu'une transformation d'une des parades écrites par Beaumarchais pour son ami Charles Le Normand, mari de Madame de Pompadour.

Revenons alors un moment à l'histoire de ce Théâtre Italien , et à son "ancienne et franche gaieté" que Beaumarchais voulait ramener dans sa comédie.

Au moment où l'auteur du Barbier justifiait la création de son oeuvre au Baron de Breteuil, "l'ancienne" troupe italienne avait quitté la France depuis près d'un siècle. La "nouvelle" était venue la remplacer en 1716; elle s'était graduellement francisée autant par son personnel que par son répertoire, puis s'était détériorée peu à peu jusqu'à sa ruine finale en 1762 lorsqu'elle se joignit à l'Opéra Comique. On sait que Beaumarchais regrettait la décadence de ce théâtre à l'ambiance joyeuse, aux intrigues entrelacées, au dialogue spontané et piquant, caractéristiques de l'ancienne Comédie Italienne.

Cependant, la plupart des pièces du dix-huitième siècle créées pour les théâtres de la foire, et toutes les parades écrites pour les théâtres particuliers, ne manquaient pas de "franche gaieté," si on accepte l'adjectif dans le sens de "libre." Les parades surtout étaient épicées d'équivoques trop grossières

pour pouvoir jamais être présentées sur une scène officielle. Or, la gaieté de l'ancienne Comédie Italienne avait été "franche," non seulement en ce sens-là, mais aussi dans l'acceptation "sincère" de l'adjectif:

> The commedia dell'arte may be blunt in its reference to the facts of life, but rarely is it suggestive. The actor aims at arousing laughter, not sniggers, and about their performances is a spirit of frank animalism. (3)

Cet "animalisme" serait moins choquant qu'on le pense, nous dit Allardyce Nicoll, à cause de l'ambiance fictive dans laquelle se déroulait l'action. D'ailleurs, l'utilisation constante de certaines situations bien établies dirigeait l'intérêt vers l'interprétation plutôt que vers la matière:

> What may appear rather repulsive in the barren description must have provided opportunities for creating hilarious scenes in which the spectators' attention was directed away from the bawdiness itself to the dexterity of the players. (4)

Dans le temps où Beaumarchais devait songer à la composition de sa première comédie, le public "de bon goût" affectait une pruderie qui ne permettait plus aux théâtres officiels cette liberté de sujet ou d'interprétation. On s'en dédommageait bien dans les nombreux théâtres privés. Là où on préférait être amusant plutôt que moral, la parade surtout était en vogue.

Ce genre se rattache à la foire où d'habitude on faisait jouer des saynetès à l'extérieur du théâtre afin d'attirer l'attention du public et de l'induire à y entrer. Cette sorte de "préparade," selon Collé, était beaucoup goûtée et non seulement du peuple:

> Ces scènes... faisaient rire à crever tous ces seigneurs de la cour qui n'étaient pas tout à fait dans l'habitude d'être grossiers, z'et de voir chez le Roi des joyeusetés aussi libres.(5)

Ces parades auraient été introduites à la bonne compagnie sous une forme plus littéraire par Thomas-Simon Gueullette, avocat très cultivé, qui vers 1742 en rédigea un recueil. Le succès de ce genre encouragea beaucoup d'autres amateurs du théâtre à en composer sous leur propre nom, ou sous celui d'un patron qui aurait voulu en être l'auteur.

Comme au Théâtre Italien, les mêmes personnages reparaissaient dans la plupart des parades, variant leur rôle selon l'intrigue: l'interprétation des acteurs dans les parades de société contrefaisait celle des acteurs forains:

> Pour M. Fournier [un des amis de Gueullette] il copiait si parfaitement le nommé Quinville, acteur forain (qui excellait dans les rôles de Cassandre), que l'on s'y serait mépris... (6)

Henri d'Alméras et Paul d'Estrée, dans leur Théâtres Libertins au XVIIIe siècle, constatent que les parades de Gueullette "rappellent Tabarin, mais un Tabarin plus affiné et qui aurait fréquenté le Théâtre Italien." (7)

Il y a, dans l'histoire du théâtre français au dix-huitième siècle, de nombreuses allusions à ce patrimoine italien dont les parodistes s'emparèrent. D'ailleurs, on n'a qu'à parcourir les parades recueillies par Gueullette (8) pour s'en rendre compte: les canevas, les personnages, sont tirés du théâtre italien conventionnel. Leur nouveauté se trouverait avant tout dans les fautes de langue, les "cuirs," et dans les allusions

équivoques et grossières, surtout à ce qui se passe derrière la scène.

Si nous nous sommes permis de revenir assez longuement sur la dette que doivent les deux genres de parade à l'ancien Théâtre Italien, c'est dans le seul but de justifier la première partie de notre thèse: que Beaumarchais, dans la composition de son chef d'oeuvre de comédie, comme sans doute dans la composition de ses parades pour le théâtre privé, se serait inspiré essentiellement de l'ancien théâtre italien.

Puisque c'était un théâtre d'improvisation, les auteurs de parades manquaient de sources écrites. On pourrait donc s'attendre à ce que le recueil de pièces jouées par les acteurs italiens, publié en 1697 par Evariste Gherardi, ait fourni beaucoup de canevas pour les auteurs de parades. C'est en effet l'observation de Sallé:

> Ces parades... n'étaient autres choses que des scènes détachées de l'ancien Théâtre Italien du bâtard de Gherardi (9).

On pourrait donc s'attendre à ce que Beaumarchais s'en serve lorsqu'il se mit à son tour à la composition de parades. Il est dommage qu'aucune trace ne reste de cette parade dont Lintilhac soutient l'existence, et qui serait, selon lui, la forme primitive du Barbier de Séville (10). Ce serait, croyons-nous, un lien entre une des pièces du recueil de Gherardi, La Précaution Inutile, et le Barbier que nous connaissons. Nous maintenons que cette comédie italienne prêta beaucoup plus que son sous-titre au chef d'oeuvre de Beaumarchais.

Le succès du Barbier de Séville encouragea Beaumarchais dans la création de son second chef d'oeuvre de comédie; selon sa lettre au Baron de Breteuil en 1784, le public le priait de faire d'autres pièces dans ce genre. Ce serait le Prince de Conti qui lui en aurait inspiré le sujet: Beaumarchais aurait écrit Le Mariage de Figaro, dit l'auteur lui-même, en conséquence d'un défi par le Prince de montrer au public, dans une pièce aussi gaie que la "Lettre Modérée," la famille de Figaro indiquée dans cette préface du Barbier. La réplique que Beaumarchais prétendit avoir faite au Prince en cette occasion révèle que s'il acceptait le défi, l'évolution de son personnage principal y serait en cause: "Monseigneur, lui répondis-je, si je mettais une seconde fois ce caractère sur la scène, comme je le montrerais plus âgé, qu'il en saurait quelque peu davantage, ce serait bien un autre bruit, et qui sait s'il verrait le jour!"(11).

Beaumarchais semble avoir vite estimé la justesse de l'idée du Prince: une suite au Barbier serait non seulement l'occasion de faire une comédie encore plus gaie que son premier chef-d'oeuvre, mais aussi de charpenter autour d'un Figaro évolué une pièce où il mettrait en question les disconvenances sociales dont lui-même avait eu l'expérience depuis la conception de sa première comédie.

Dans le Mariage, Beaumarchais puisa à plusieurs sources théâtrales l'idée de certaines scènes, mais Figaro ne semble pas en effet avoir de modèle littéraire qui lui ressemble autant que celui de son créateur transporté dans la situation fictive de son

héros, le mettant à même de faire des allusions piquantes à la société actuelle. Cette projection de l'auteur dans le caractère de Figaro assura à Beaumarchais l'accomplissement de sa prophétie sur le sort de sa pièce: le roi lui-même déclara impossible la représentation de la comédie au théâtre officiel. Mais la pression de l'opinion publique et les efforts persistants de Beaumarchais (il obtint en tout l'approbation de cinq censeurs) prévalurent enfin, et l'autorisation en fut accordée en 1784, trois ans après sa présentation à la Comédie-Française.

Pendant la rédaction du Mariage, ou peu après, il semble que Beaumarchais eût l'idée de faire une pièce dans le genre sérieux, où il exprimerait des critiques beaucoup plus sévères sur les "sottises du siècle." Il en fit mention dans sa lettre au Baron de Breteuil en 1784; cette pièce, intitulée La Mère coupable, traiterait, dit-il, d'un sujet des plus moraux du théâtre: "mon projet étant d'y faire verser des larmes à toutes les femmes sensibles, j'y répandrai les traits de la plus austère morale, et j'y tonnerai fortement sur les vices de mes contemporains. Attendez-moi" (12).

Pourtant, La Mère coupable ne fut pas écrite avant la fin de 1790 ou le commencement de 1791. Pendant les douze ans entre la composition du Barbier et celle de La Mère coupable, Beaumarchais rendit de nombreux services à l'état tout en amassant une fortune assez considérable; depuis 1785 il s'était cependant retiré de plus en plus de la société. Il semble qu'à ses propres yeux, la condition de Beaumarchais vieillissant ressemblait moins

en 1791 à celle de Figaro concierge dans le château d'un grand seigneur espagnol qu'à celle du Comte lui-même, vivant un peu en reclus dans un pays étranger. Dans La Mère coupable d'ailleurs, c'est le Comte qui devient le porte-parole de Beaumarchais; il y a une diminution d'intérêt remarquable de la part de l'auteur dans le caractère de celui qu'il appelle encore son héros. Figaro perd de la vraisemblance dans La Mère coupable: il se préoccupe uniquement des intérêts de son maître au dépens de sa propre intégrité. On a du mal à justifier la déchéance du personnage si indomptable des comédies.

L'EVOLUTION DU PERSONNAGE DE FIGARO

CHAPITRE I:

L'EVOLUTION DU BARBIER DE SEVILLE

Avant d'aborder une comparaison de La Précaution inutile du recueil de Gherardi et du Barbier de Beaumarchais, il serait peut-être à propos d'étudier la parade la mieux réussie des cinq qui nous sont parvenues du même auteur. Jean Bête à la foire semble en effet marquer une étape dans l'évolution du valet-héros; on peut aussi en relever des procédés dont Beaumarchais se servit plus tard dans le Barbier: les déguisements multiples d'un seul personnage, les calembours typiques surtout du théâtre de la foire, et les allusions peu équivoques à la vie et à la société contemporaine.

Sans doute a-t-on trouvé bien habiles les travestis qui faisaient valoir la personnalité complexe de ses protagonistes "partout supérieurs aux événements," et qui contribuaient à l'imbroglio que l'auteur se plaisait tant à créer. Par exemple, aux scènes 4 et 5 de la parade Jean Bête à la foire, le héros doit se déguiser pour atteindre "la belle Zirzabelle" à l'insu de Cassandre, son "ch'per" autoritaire. Jean Bête s'habille en marchand d'orviétan et son valet Arlequin se déguise en ours. Puis à la fin de la scène 5, Arlequin ôte sa veste et s'assied dessus, se métamorphosant en un clin d'oeil en "racommodeux

de faïence." A la scène 8, Jean Bête se présente en médecin, Arlequin en apothicaire.

Dans Le Barbier de Séville, Beaumarchais tire un parti bien plus subtil du procédé du travestissement. C'est le Comte qui se déguise trois fois: d'abord en étudiant, puis en soldat ivre, et enfin en maître de chant. A Figaro, qui joue ici le rôle traditionnel de l'Arlequin qui se déguise, Beaumarchais donne le triple métier de barbier-chirurgien-apothicaire, de sorte qu'il puisse se servir à volonté de ses trois fonctions pour arriver à ses buts sans se déguiser. Donc le Comte fait sur le spectateur l'impression d'un débutant dans l'art de l'intrigue, alors que Figaro se révèle comme un maître, "partout supérieur aux événements," qui peut désormais se passer de travestissements.

Déjà dans Jean Bête on remarque la virtuosité de Beaumarchais dans l'art de créer des effets comiques par la répétition de sons, de mots ou de tournures de phrase, sans oublier les calembours traditionnels, souvent obscènes, du genre. Les scènes 6, 7 et 9 de Jean Bête ont beaucoup légué aux scènes 12, 13 et 14 de l'Acte II du Barbier.

A la scène 6 de la parade, Arlequin trace sa généalogie afin d'éblouir Cassandre par sa volubilité autant que pour le convaincre de son mérite; les assonances serviraient presque de nom de famille:

> ARLEQUIN: Je ne m'appelle pas Mannequin. Z'on me nomme Arlequin, fils de Villebrequin, petit-fils de Maroquin, surnommé Chasse-coquin... (Scène 6)

A la scène suivante, Gilles(valet de Cassandre) ajoute un peu au jeu en parlant d'Arlequin à Isabelle:

ISABELLE: Est-ce qu'il n'a pas de nom, ce marchand de faïence?
GILLES: Un nom superbe! Il dit qu'il s'appelle Charlequin, fils de Villebrequin. (Scène 7)

Dans le Barbier de Séville, le Comte déguisé en soldat ivre, s'amusera de la même façon: Bartholo deviendra: "Balordo" (13) "Barque à l'eau," "Barbe à l'eau," "Barbaro."

Une autre réplique de Jean Bête (Scène 9) sera citée presque textuellement dans le Barbier; en voici l'originale:

CASSANDRE: Mais était-il votre grand-père paternel?
JEAN BETE: Certainement, mon grand-père paternel, maternel, fraternel, tanternel, sempiternel.

Le Comte se servira des mêmes paroles pour railler le vieux docteur: "Je vous ai pris pour son bisaïeul paternel, maternel, sempiternel..." (Barbier, II, 14).

Vers la fin de Jean Bête, on ne s'étonne pas qu'il y ait des allusions à Charles Le Normand, financier et ami de Beaumarchais, car cette parade fut composée en l'honneur de sa fête. Mais déjà Beaumarchais ne peut se garder d'y insérer aussi des saillies à propos de l'actualité ou des difficultés de sa vie personnelle.

A la scène 3 de Jean Bête, Cassandre accepte de bonne grâce les reproches de sa fille——il semble même en admirer la logique: "Ce que tu dis là est bien écrit ma fille, c'est z'éloquent comme un Almanach royal de Le Breton." (14) Charmée par le raisonnement verbeux de son amant, Isabelle fait la même association d'idées à la scène 9. "Queux esprit spirituel que mon Jean Bête!

c'est z'une chiclopédie!" On fait des allusions à Voltaire: à la scène 6, Cassandre s'exclame: "En -au le faubourg Saint-Antoine! C'est z'apparamment de la nouvelle orthographe de ce Voltaire!" Puis à la scène 9, Gilles veut louer le "style ratoire" de son maître, Cassandre: "Oh! dame, quand il s'y met, c'est z'un vrai p'tit Volterre à terre."

Quand Cassandre se plaint que la plupart des membres de la famille Jean Bête ne veulent pas avouer leur origine, on se rappelle le mémoire acerbe de Beaumarchais sur l'origine bourgeoise de ces "grands-maîtres des eaux et forêts" qui avaient refusé de l'accepter parmi eux, sous prétexte que ses titres de noblesse étaient trop récemment acquis:

> Z'on a beau les reconnaître partout, ils aiment mieux se faire passer pour conseillers Gobe-Mouche, insipides savants, ignorants Sorboniqueurs, fades poéteraux, forfantiers militaires, financiers lourdets et faquinets courtisans, que de dire uniment comme vous: Messieurs, je m'appelle Jean Bête, fils de Jean Broche, petit-fils de Jean Fonce, etc. (Scène 9).

C'étaient des allusions peu équivoques du même genre dans Le Barbier de Séville et dans Le Mariage de Figaro qui causèrent à Beaumarchais tant de difficultés pour faire approuver la représentation de chacune de ses comédies: on craignait que l'opinion publique ne les jugeât licencieuses. Cependant dans les soirées où les mêmes pièces étaient lues ou jouées, ces boutades contre la société ne produisaient qu'un choc divertissant:

> La Société française était alors dans une singulière disposition d'esprit; c'était à qui s'y moquerait le plus de soi-même et de sa classe, à qui en ferait le plus lestement les honneurs et en hâterait la ruine. Cela semblait le seul beau rôle des gens comme il faut...(15)

Le plus important ici, cependant, c'est de voir à quel point dans Jean Bête le rôle d'Arlequin s'était évolué vers sa métamorphose ultime dans le personnage de Figaro.

C'est par sympathie plutôt que par obligation qu'Arlequin se livre de tout coeur aux projets de son maître. Les deux jeunes gens se valent en gaillardise et en vivacité d'esprit---ils semblent eux-mêmes s'en rendre compte---et ils comprennent que le succès dépendra d'une entente parfaite entre eux: donc le désintéressement entier de la part d'Arlequin, puisqu'il n'est jamais question de lui payer son zèle. D'ailleurs la récompense à tous deux sera autant la joie d'avoir triomphé de Cassandre et de son valet Gilles que d'avoir gagné Isabelle pour Jean Bête: on sait que le don de la main d'Isabelle ne serait qu'une formalité, puisque depuis deux ans et "plus de cent fois" Isabelle ne lui a pas été inaccessible, témoins les trois petits Jean Bête dont le ciel a béni cette liaison.

C'est donc leur jeune exubérance, leur goût mutuel de l'aventure et de la supercherie qui poussent Jean Bête et Arlequin à entreprendre de berner Cassandre, et d'obtenir du bonhomme si jalousement prévenu contre Jean Bête, son consentement au mariage de celui-ci avec Isabelle.

Il faut noter cependant que c'est toujours Jean Bête qui mène l'intrigue, quoiqu'à la scène 6, Arlequin, abandonné à ses propres moyens, se montre assez débrouillard: déguisé en ours à la fin de la scène 5, il se transforme dans un moment en marchand de faïence. Cette sixième scène n'avance pas l'action cependant;

elle sert plutôt d'intermède pendant que Jean Bête prépare "un autre tartagème."

Dans Le Barbier de Séville, on aperçoit dans les personnages du Comte et de Figaro, cette même égalité de talent; mais le Comte, s'étant "donné la peine de naître et rien de plus" n'a pas jusqu'ici été obligé de le déployer au point où Figaro a dû le faire "pour subsister seulement." En nommant Figaro son "dieu tutélaire" au premier acte (scène 4), le Comte semble avouer la supériorité de Figaro dans la conduite d'une intrigue. Mais on pourrait expliquer autrement ce manque de confiance en soi: Figaro est depuis longtemps au courant de tout ce qui se passe dans la maison de Bartholo. Etant mieux avisé, il est plus compétent que le Comte Almaviva à ourdir leur complot.

Donc, en résumé, les similitudes qui existent entre Jean Bête à la Foire et Le Barbier de Séville indiquent qu'en composant ses parades, Beaumarchais s'était exercé dans l'art de la comédie: du moins en conserva-t-il quelques idées et certains procédés dans la création du Barbier.

Malheureusement il n'existe que des fragments de l'opéra-comique du Barbier de Séville (refusé par les Italiens en 1772) qui serait selon E.J. Arnould la forme primitive de la comédie. Ces fragments sont trop brefs pour servir d'indice de l'évolution de la pièce. Un des plus longs contient des commentaires par un auteur contemporain inconnu, dont un commentaire est pourtant assez intéressant. Il s'applique aux scènes 6 et 7 de l'Acte II de l'édition: "Elles tiennent un peu de la parade n'est-ce pas un

petit moyen de guaité que la jeunesse soit vieux et l'Eveillé imbécile."(16). L'auteur faisait-il allusion à une parade particulière, ou simplement à l'ironie caractéristique du genre?

Les critiques et les historiens du théâtre ont tracé plus loin encore les sources à travers les oeuvres que Beaumarchais admirait, et dont il se nourrissait l'esprit.

Marc Monnier a trouvé que l'héritage littéraire de Beaumarchais remonte jusqu'à Aristophane, à Térence, à Plaute. Il y aurait des traits de style de Rabelais, dit-on. Molière surtout aurait exercé sur Beaumarchais une influence profonde dans la création de ses comédies.

On a beaucoup parlé de l'Ecole des Femmes comme source du Barbier de Séville. La situation de Rosine et de Bartholo ressemble à celle d'Agnès et d'Arnolphe; l'incarcération des jeunes filles par leur tuteur incite les amoureux au lieu de les décourager:

> Pour moi, tous mes efforts, tous mes voeux les plus doux
> Vont à m'en rendre maître en dépit du jaloux
> (Ecole des Femmes, I, 4)

Voilà la résolution d'Horace. Dès la première scène du Barbier, le Comte avoue qu'il poursuit Rosine pour la même raison:

> -Mais quoi! suivre une femme à Séville, quand Madrid et la Cour offrent de toutes parts des plaisirs si faciles? -Et c'est cela même que je fuis. Je suis las des conquêtes que l'intérêt, la convenance ou la vanité nous présentent sans cesse...

Dans les deux pièces, on remarque que c'est l'argent qui alimente l'action:

> La clef de tous les grands ressorts
> (Horace, Ecole des Femmes, I, 4)

Le nerf de l'intrigue

(Figaro, _Barbier de Séville_, I, 6)

Pourtant, le canevas n'avait rien de nouveau, même au temps de Molière, et Beaumarchais lui-même résume l'intrigue de sa pièce dans une trentaine de mots:

> Un vieillard amoureux prétend épouser demain sa pupille; un jeune amant plus adroit le prévient, et le jour même en fait sa femme à la barbe et dans la maison du tuteur (17).

C'est un des canevas favoris du Théâtre Italien; Beaumarchais lui-même indique dans sa "Lettre Modérée," que l'_Avare_ de Molière, et _Mithridate_ de Racine ne sont pas autre chose. On trouve le même thème dans le _Sicilien_ de Molière, et encore au XVIIIe siècle —parmi une foule d'autres—dans les _Folies Amoureuses_ de Regnard (1704) et dans _On ne s'avise jamais de tout_ de Sedaine (1761).

Lintilhac signale d'autres emprunts:

> La fourberie des travestis permettant à l'amant d'entretenir ou de faire entretenir de sa passion celle qui en est l'objet au nez des tuteurs, est un vieux procédé scénique que Molière avait employé, en variant ses effets dans sept de ses comédies.

Puis Lintilhac en fait une liste précise en y ajoutant les _Plaideurs_ de Racine et les _Folies Amoureuses_ de Regnard, et conclut que le procédé "est un des ressorts ... de tous les théâtres, y compris celui de la foire." (18)

Comme l'indiquent certaines répliques de Rosine et de Bartholo dans les premières scènes du _Barbier_, même le sous-titre "La Précaution inutile" était déjà assez connu par ceux qui s'intéressaient au théâtre contemporain. Il existait, en effet, un opéra-comique, _Les Précautions inutiles_, qui se jouait à la foire

Saint-Laurent en 1760. Scarron aurait été le premier à se servir de ce titre pour une de ses nouvelles; Lintilhac nomme deux autres auteurs dont les pièces portent le même nom ou à peu près. Ces pièces, selon lui, n'auraient que le titre en commun avec la comédie de Beaumarchais.

C'est une troisième pièce du même titre, attribuée à Nolant de Fatouville, que nous trouvons avoir beaucoup de rapport avec celle de Beaumarchais. Lintilhac signale une preuve qu'il trouve décisive: il cite quelques répliques de l'Acte I, scène 6, de La Précaution inutile du recueil de Gherardi où Arlequin remet le portrait de Léandre à Colombine. Le valet confie à la jeune fille que son maître a un seul défaut——il est amoureux. La réaction de Colombine: "Est-ce un défaut que d'aimer?" se retrouve dans la réplique de Rosine," "Il est amoureux et vous appelez ça un défaut?" (Barbier de Séville, II, 2). Arlequin, comme le fera Figaro, prétend que l'amour de son maître manque de bon sens, puisqu'il ne pourra jamais atteindre l'objet de sa passion.

En fait de source, La Précaution inutile de Fatouville mériterait une étude plus attentive que la citation de ce seul détail commun aux deux pièces. Le parallèlisme n'est pas toujours si évident, mais on cherchera ici à exposer les situations dans le Barbier où Beaumarchais semble s'être inspiré directement de l'oeuvre de Fatouville.

D'abord, il y a le rapprochement que Rosine elle-même fait entendre entre son état et celui de Colombine dans La Précaution inutile. Dès la scène 3 de l'Acte I, Rosine fait allusion au sous-

titre: sur la "feuille de musique" qu'elle vient de laisser tomber il y aurait des couplets de la comédie nouvelle La Précaution inutile. Le Comte ramasse vite la feuille, examine la chanson mystérieuse, et trouve que c'est un billet! La réplique de Figaro à l'exclamation de surprise par le Comte nous ramène au thème: "il [Bartholo] demandait ce que c'est que la Précaution inutile! " (I,4).

Aussi Rosine, sachant qu'on écoute sa conversation avec Bartholo, n'a-t-elle pas choisi de faire allusion à cette pièce plutôt qu'à une autre, non seulement pour faire comprendre qu'elle se trouve dans cette même situation de jeune fille enfermée par un tuteur méfiant, mais surtout pour indiquer un peu à son admirateur la marche à suivre? Depuis plusieurs jours il s'est contenté de la guetter sous sa fenêtre. A présent le billet, les paroles de Rosine, donnent au Comte l'assurance qu'elle est sensible à ses attentions. Dès ce moment, c'est à lui de prendre l'initiative: mais en faisant allusion à La Précaution inutile, ne lui suggère-t-elle pas qu'on pourrait suivre les mêmes procédés, déguisements, faux papiers de créance, etc., pour pénétrer dans la maison?

Figaro a bien saisi les nuances des paroles de Rosine, et il sait apprécier la subtilité d'esprit qu'elle vient de montrer: "... ah, ah, ah! oh! Ces femmes! Voulez-vous donner de l'adresse à la plus ingénue? enfermez-là!" (I,4).

Léandre, à la première scène de La Précaution inutile de Fatouville, avait exprimé à peu près la même idée:

> ... pour moi, je suis convaincu que la chose la plus

> difficile est de contraindre l'inclination d'une jeune fille raisonnable, et qu'un homme est un fol quand il se met en teste de l'enfermer pour en venir à bout (I,1).

Cette dernière partie de l'affirmation a pour but d'irriter Gaufichon, mais elle suscite d'autres propos sur l'inutilité d'enfermer une jeune fille intelligente pour lui imposer sa volonté. L'avertissement d'Isabelle, fiancée de Gaufichon, indique que les efforts de Colombine pour s'enfuir de la maison de son frère seraient appuyés par d'autres dans la ville:

> Apprenez de moy, que la garde d'une femme est de toutes les précautions la plus inutile, et que dans une ville comme Paris, il se passe bien des choses en vingt-quatre heures (I,1).

A la fin de la scène, Mezzetin résume d'une remarque succinte l'avis de Léandre et d'Isabelle, et présage celle de Figaro: "... Oh! les femmes de Paris ne s'enferment pas comme ça à clef."

Dans Le Barbier de Séville comme dans La Précaution inutile, les jeunes amoureux et leurs valets justifient leur entreprise en se la représentant comme morale et punitive. Quand Figaro apprend au Comte les projets de mariage de Bartholo, qu'il ridiculise ensuite dans le "portrait-éclair" célèbre, le Comte y trouve une raison de plus pour tenter la conquête de Rosine: "Tant mieux. Punir un fripon en se rendant heureux..." Et Figaro, appuyant l'attitude d'Almaviva, reprend la réflexion du Comte et la termine à sa façon: "C'est faire à la fois le bien public et particulier: chef d'oeuvre de la morale, en vérité, monseigneur"(I,4). Donc Figaro partage la satisfaction en perspective du Comte d'avoir berné le gardien jaloux de Rosine, qui, "s'il pouvait la calfeutrer"(I,4)

le ferait bien.

Mezzetin exprime ce même sentiment à la fin de la première scène de La Précaution inutile: Gaufichon s'étant vanté de sa clairvoyance en faisant barricader sa maison contre les "Blondins," Mezzetin ne peut plus se contenir:

> Il y a plus d'une demie-heure que je perds patience. Ah! quel plaisir d'en faire tâter à un Barricadeur de maisons.

Le personnage de Bartholo représente une sorte de synthèse de certains traits de caractère empruntés à Gaufichon et au docteur Balouard: on se demande si même le nom du tuteur de Rosine ne serait pas un calembour sur le nom du docteur italien "Gratiano Baloardo," devenu "Balordo" au retour des Italiens en France après la Fronde, en 1653. C'est d'ailleurs ce même nom que le Comte applique au tuteur pour le ridiculiser (II,12).

Il faut noter, cependant, que si Bartholo est beaucoup plus fin que son aïeul littéraire de La Précaution inutile, le docteur Balouard fait voir assez de bon sens par son attitude généreuse envers sa jeune fiancée. Il ne se fait pas d'illusions:

> Ne nous flattons point. Mon meilleur endroit est ma fortune. Mais si on peut se rendre supportable avec de l'argent... (I,5).

C'est donc pour dédommager un peu la jeune Colombine des déceptions d'un mariage mal assorti que le vieux docteur Balouard ne veut rien épargner pour lui plaire: un carrosse, des meubles, un équipage.

Quant au futur ménage Bartholo, il semble que c'est plutôt la fortune de Rosine qui compte pour quelque chose. Déjà

le vieux tuteur a réussi à se l'approprier, ou du moins, à s'en assurer une bonne part sans le consentement de sa pupille.

Dans La Précaution inutile, le docteur Balouard ne se laisse pas tromper par les protestations de Gaufichon au sujet de l'estime que Colombine a pour lui: dans Le Barbier de Séville, Bartholo, au contraire, s'encourage au moindre signe d'attendrissement que Rosine laisse voir en rêvant pendant un moment au plaisir que son tuteur pourrait lui faire en la rendant à Lindor. Bartholo s'excite en pensant à la métamorphose que l'amour pourrait opérer en lui:

> BARTHOLO: ... Si tu pouvais m'aimer, ah! Comme tu serais heureuse!
> ROSINE, baissant les yeux: Si vous pouviez me plaire, ah! comme je vous aimerais!
> BARTHOLO: Je te plairai, je te plairai, quand je te dis que je te plairai! (II, 15).

Bartholo compte-t-il vraiment plaire à Rosine par son charme physique? Ou bien, comme le docteur Balouard, espère-t-il faire plaisir à sa jeune femme en lui prodiguant des cadeaux dispendieux —et cela, sans que Rosine se rende compte qu'on les paie de sa propre fortune?

Dans chacune des pièces, il est question pour les tuteurs d'un mariage de convenance: on pourrait croire que Gaufichon a fiancé Colombine au docteur surtout à cause de la fortune et de la générosité bonnasse du médecin. La compatibilité des futurs époux et le bonheur de sa soeur n'y seraient pour rien.

Malgré l'accès de passion amoureuse de Bartholo à l'Acte II, on doute qu'après son mariage le docteur s'efforce de plaire à Rosine: comment ne pas remarquer l'insensibilité, le sadisme

même, de son observation à Basile: "Il vaut mieux qu'elle pleure de m'avoir que moi je meure de ne l'avoir pas." (IV, 1). Veut-il faire entendre qu'il mourra de chagrin de ne pas avoir gagné sa Rosine, ou bien n'a-t-il pas peur de mourir en prison pour avoir mal administré les biens de sa pupille? Au fond il est obligé de l'épouser: si Rosine se mariait à un autre, celui-ci demanderait au vieux tuteur un compte-rendu de l'héritage de sa jeune femme. Donc, ce serait autant par intérêt que par jalousie que Bartholo est obligé d'enfermer sa pupille jusqu'à ce qu'il l'épouse; on peut imaginer la consternation du vieillard à la dernière scène de la pièce:

> L'ALCADE: ... et cette inutile résistance au plus honorable mariage indique assez sa frayeur sur la mauvaise administration des biens de sa pupille dont il faudra qu'il rende compte. (IV,8).

La réplique du Comte remonte à une décharge de la peine du crime du vieux tuteur: "Ah! qu'il consente à tout, et je ne lui demande rien." (IV,8).

L'irritation de Bartholo contre Figaro qui réclame immédiatement ses cent écus ("Ne perdons pas la tête!"), et son indignation à l'imputation de cupidité par Basile ("Calculez, docteur, que l'argent vous reste") sont de courte durée, et sauvent les apparences pendant un moment seulement. Bartholo se dédit aussitôt qu'il proteste son désintéressement, tout en signant le contrat de mariage entre le Comte et Rosine: "Je me soucie bien de l'argent, moi! A la bonne heure, je le garde; mais croyez-vous que ce soit ce motif qui me détermine?"(IV,8).

Gaufichon, autant que le vieux docteur, semble ignorer que la contrainte imposée à sa pupille ait des effets tout à fait contraires à ceux auxquels il s'attend. D'abord l'incarcération d'une jeune fille la rend subtile et audacieuse. La remarque de Figaro, "Voulez-vous donner de l'adresse à la plus ingénue? Enfermez-la" (I,4), rappelle l'avertissement d'Isabelle à Gaufichon, enragé d'avoir trouvé le portrait de Léandre dans l'appartement de Colombine: "Je vous ay toujours dit qu'une fille gardée de trop près fait bien du chagrin" (II,3).

Dès sa première apparition, Rosine a recours au subterfuge; ensuite il y a le billet secret, et puis les mensonges---si gauches qu'ils soient---pour excuser le doigt taché, la feuille disparue. Si les fabrications recherchées de Colombine ont plus de succès que les petits contes de Rosine, c'est que Gaufichon n'a pas du tout la perspicacité d'un Bartholo.

Un autre trait humain que les tuteurs n'auraient jamais constaté, c'est que l'incarcération d'une jeune fille attire les jeunes gens au lieu de les décourager. Isabelle avait très bien résumé ce phénomène: "J'admire les hommes. La difficulté les enchante. Pour les faire courir, il n'y a qu'à enfermer une fille" (II,1).

C'est en somme l'observation du Comte dans son monologue de la première scène du Barbier de Séville. Dans un brouillon de la version inédite en cinq actes, le parallélisme était encore plus évident:

LE COMTE: Mais quoi! suivre une femme à Séville,
au bout du monde, à travers mille dangers.
Tous nos vallons sont pleins de myrtes,
chacun peut en cueillir aisément, qui
voudra s'y couronne: un seul croît au
loin sur le penchant du roc. Seul
il me plaît, non qu'il soit plus beau,
mais moins de gens l'atteignent (19).

Beaumarchais exprime encore cette idée dans sa Lettre Modérée:

> Et comme, en toute recherche, ce qu'on nomme passion n'est autre chose qu'un désir irrité par la contradiction, le jeune amant, qui n'eût peut-être eu un goût de fantaisie pour cette beauté s'il l'eût rencontrée dans le monde, en devient amoureux parce qu'elle est enfermée, au point de faire l'impossible pour l'épouser (20).

Dans les deux pièces, les tuteurs méfiants sont angoissés par la possibilité que leur pupille se fasse séduire à la dernière minute malgré leurs précautions. Ils savent que les jeunes filles ne manquent ni d'esprit ni du désir de se révolter contre eux, et déjà ils ne sont pas sûrs que leurs jeunes protégées ne les dépassent en finesse. Gaufichon, comme Bartholo, se rend compte que le moindre encouragement du dehors fournirait à Colombine, autant qu'à Rosine , l'occasion de s'échapper. Dans le moment de crise, Colombine n'est plus simplement sa soeur pour Gaufichon, ni Rosine sa pupille pour Bartholo. Ce sont des adversaires rusés contre qui ils doivent se mesurer. Ne sachant plus au juste comment leur tenir tête dans cette situation nouvelle, ils retombent dans leur incertitude sur la seule arme dont ils savent se servir contre leur pupille——l'autorité. D'abord ce bluff ne semble pas intimider les jeunes filles, car elles protestent ouvertement contre les excès de leur tuteur: à la première scène de la Précaution inutile,

Colombine ose reprendre son frère devant sa fiancée et devant la compagnie au souper:

GAUFICHON: ... mais je ne veux point estre pris pour duppe, et un homme est un fat quand il n'est pas maître de la famille.
COLOMBINE: Mon frère, vous extravaguez.
GAUFICHON: Ma petite soeur, plu de commerce s'il vous plaît avec tant de beaux esprits. Allons vite, regagnez la maison. Monsieur le docteur, je vous la confie. (Le docteur présente sa main à Colombine)
COLOMBINE: d'un air de mépris:
Je marche fort bien toute seule monsieur. (Prenant congé d'Isabelle, et la baisant) Je suis fâchée, ma chère Demoiselle, d'un si bizarre contretemps. Il faut espérer que l'esprit de mon frère se meurira.

Plus tard (I,3), ayant écouté en secret les ordres de Gaufichon à Mezzetin et à Arlequin déguisés en serrurier et en maçon, Colombine sort de sa cachette. On constate encore une fois que c'est la loi seule qui la tient subordonnée à la volonté de son frère, car elle montre infiniment plus de jugement que lui. Le sarcasme et les reproches de Colombine devraient servir d'avertissement à Gaufichon:

COLOMBINE: sortant de l'endroit où elle s'était cachée:
Apparamment, mon frère, vous vendez notre maison pour faire une conciergerie, car je vous entens parler de grilles de fer, de portes bouchées et d'autres ouvrages qui sentent beaucoup la prison.
GAUFICHON: Ma chère soeur, je vous crois une fille très sage, très honneste, et très raisonnable; mais avant tout cela, ma mie, il n'est point deffendu de prendre ses petites seuretez.
COLOMBINE: La meilleure que vous pouvez prendre avec une fille de mon humeur et de mon caractère, c'est de me donner en garde à moy-meme; autrement vous courrez grand risque d'estre la duppe de vos sentinelles et de vos barreaux de fer. Hé, bon Dieu, avez-vous déjà oublié les oracles de Molière, qui vous a dit si précisément:

... les verroux et les grilles
Ne font point la vertu des femmes et des filles.

et après des avis si salutaires vous ne mettez point d'eau dans votre vin? (II,4)

A l'Acte II du Barbier, Rosine est excédée par la méfiance de Bartholo qui veut faire sceller la grille du balcon. Elle ose ridiculiser son tuteur comme l'avait fait Colombine, en évoquant la prison. Elle s'écrie: "Faites mieux: murez les fenêtres tout d'un coup; d'une prison à un cachot, la différence est si peu de chose! (II,4). Puis Rosine est choquée d'apprendre que son tuteur pousse sa méfiance au point où son jugement en est altéré. Selon lui, Rosine ferait fi des convenances en cherchant à séduire jusqu'à Figaro! Pour une jeune fille de condition, c'est l'accuser de dépravation. Mais la riposte impertinente de Rosine indique qu'elle sait faire des insinuations tout aussi douloureuses à l'amour-propre du vieillard: "Mais, Monsieur, s'il suffit d'être homme pour nous plaire, pourquoi donc me déplaisez-vous si fort?" (II,4).

Cette volte-face par la jeune fille pudique laisse Bartholo stupéfait... mais il est trop astucieux pour ne pas deviner qu'elle veut le détourner de son interrogatoire. Il insiste: oui ou non, Figaro est-il entré dans l'appartement de Rosine? Le mépris de Rosine est tel qu'elle ne cherche plus à parer la question—malicieusement, elle ajoute à son tourment:

ROSINE, outrée: Eh bien! oui cet homme est entré chez moi, je l'ai vu, je lui ai parlé. Je ne vous cache pas même que je l'ai trouvé fort aimable et puissiez-vous en mourir de dépit!(II,4).

L'interrogatoire que Gaufichon et Bartholo font subir à Colombine et à Rosine au sujet d'un traffic de billets clandestins décèle en elles une présence d'esprit remarquable——surtout dans le cas de Colombine, dont l'ingéniosité assure son triomphe sur un frère autoritaire.

A l'Acte I, scène 5, de La Précaution inutile, Colombine doit éclaircir pour Gaufichon un mystère où elle a "quelque part": elle doit expliquer ses mensonges à propos de la lettre anonyme que Gaufichon lui a enlevée à la scène précédente, et maintenant cet autre billet de la main de Colombine, évidemment une réponse destinée à l'auteur du premier. Colombine, en entrant sur la scène, voit avec surprise son billet pour Léandre dans les mains de son frère. Elle se décide à "jouer de teste." Affectant d'abord un air "serein et tranquille," et ensuite "feignant d'estre en colère," elle se justifie par une histoire de pure invention: elle aurait écrit ce billet pour apaiser un amoureux désespéré qui en veut à Gaufichon. A peine a-t-elle convaincu son frère et son fiancé de l'authenticité de cet admirateur, qu'elle pousse son avantage en fondant en larmes. Elle se voit "outragée" par un frère ingrat, dont elle cherche à sauver la vie! Enfin elle réussit si bien à duper son frère et son fiancé qu'ils tombent d'accord sur la prudence de faire parvenir le billet suspect à son destinataire.

Dans Le Barbier de Séville, Rosine subit deux interrogatoires à l'Acte II, aux scènes 11 et 15. En fait elle perd le premier de ces concours d'esprit——la perspicacité de Bartholo vaudrait plutôt l'audacité d'une Colombine. Rosine, encore intimidée par son

tuteur, ne sait imaginer que de petits mensonges ingénus pour expliquer le doigt taché, la feuille de papier disparue. C'est peine perdue contre un inquisiteur implacable à qui rien n'échappe:

> ... mais que de mensonges entassés pour cacher un seul fait! JE SUIS SEULE, ON NE ME VOIT POINT; JE POURRAI MENTIR A MON AISE. Mais le bout du doigt reste noir, la plume est tachée, le papier manque; on ne saurait penser à tout (II,11).

Si dans son interrogatoire et par son jugement Bartholo manifeste plus de pénétration que Gaufichon, la sentence du vieux tuteur, "Bien certainement, signora, quand j'irai par la ville, un bon double tour me répondra de vous" manque autant d'imagination que les mesures préventives du frère de Colombine. La fin de la scène 11 amène cependant un moment de triomphe pour Bartholo. La pauvre Rosine déconcertée n'est sauvée que par l'intervention du Comte déguisé en soldat ivre.

A la scène 15, Acte II, Bartholo tâche de s'emparer de la lettre que le Comte a remise à Rosine. C'est alors que la jeune fille, sûre maintenant qu'elle est aimée et qu'on appuie ses efforts pour se libérer, parvient à surmonter sa timidité; ses mensonges d'écolière ne déroutent pas Bartholo, et elle constate qu'elle va sûrement être obligée de se soumettre, si par un coup audacieux elle ne suscite pas dans son adversaire un état d'âme qui lui donne à elle l'avantage. Elle doit le mettre en colère: alors elle justifiera son refus de lui montrer la lettre en trouvant "révoltante" sa façon brusque de demander les choses.

Elle affecte un air de grande dame. Comme si elle avait déjà atteint sa majorité, elle reproche à son ancien tuteur

d'avoir une fois de trop abusé de son autorité. Elle se trouve offensée parce que Bartholo a osé décacheter ses lettres personnelles: même les droits d'un mari ne devraient pas permettre une telle indignité.

Encore une fois, Bartholo est trop fin pour se laisser distraire par les accusations de Rosine. Mais la menace de Rosine de fuir la maison et de demander asile "au premier venu" rappelle au vieillard la porte restée ouverte après le départ du soldat ivre. Il y a là un danger réel: si Rosine s'enfuyait, ce "premier venu" pourrait être celui qui guettait sous le balcon pour ramasser les feuilles de musique! D'ailleurs, même en Espagne, ne donnerait-on pas raison à une pupille qui fuit son tuteur parce qu'il est malhonnête et autoritaire? Dès que Rosine sera sa femme, Bartholo aura moins à craindre! Pour le moment, il doit prendre ses précautions: il descend fermer la porte de la rue, laissant à Rosine le temps d'échanger la lettre du Comte pour celle de son cousin. Ayant une fois mordu à l'hameçon, Bartholo devient la victime de sa pupille: elle le fait jouer pendant le reste de la scène, et elle en éprouve autant de satisfaction que Colombine dans la scène analogue de _La Précaution inutile_.

Donc, par la possession d'une lettre innocente, le hasard a dû intervenir pour Rosine là où Colombine a su se débrouiller toute seule: c'est parce que Bartholo est un adversaire beaucoup moins sot que Gaufichon ou le docteur Balouard. Les deux jeunes filles ont su se défendre en prenant leur oppresseur par leur point faible. Colombine profite de la crédulité et du manque d'imagination

qui priveront toujours Gaufichon de l'honneur dont il se pique: celui d'être maître de sa famille. Rosine tire son avantage de la crainte pathologique de son vieux tuteur à la fois amoureux et avare, qui fait naître en lui la manie des portes fermées à clef. Sa clairvoyance extraordinaire devient inefficace contre l'intrépidité de ses jeunes adversaires coalisés, croit-il, pour lui dérober la fortune et la personne de Rosine.

Figaro est un personnage infiniment plus nuancé que ne le sont généralement les Zanni du Théâtre Italien. Dans La Précaution inutile, Arlequin et Mezzetin représentent des valets assez traditionnels; ces deux fourbes s'entendent d'une façon extraordinaire. Malgré les grognements d'Arlequin contre son ami Mezzetin au début de la pièce: "dès à présent voilà la société rompue, rompue, ce qu'on appelle rompue" (I,2), ils ont un tel rapport qu'ils ne sentent pas le besoin de se consulter pour ourdir leurs complots. Cette unité d'esprit rend inséparables ces deux rôles de La Précaution inutile, et en ferait la contre-partie du rôle de Figaro dans Le Barbier de Séville. Cherchons alors quelques ressemblances de situation, ou de traits de caractère dans les répliques de Mezzetin et d'Arlequin, que Beaumarchais aurait pu relever de la comédie antérieure pour les attribuer ensuite au personnage de Figaro.

Dès son monologue d'entrée dans La Précaution inutile, nous apprenons qu'Arlequin suit le métier de fourbe indépendant: c'est une vie précaire, constate-t-il, produisant "beaucoup d'étrivières, et peu d'argent" (I,1). Il se résoud à chercher une condition paisible, pour pouvoir "rouler cette malheureuse vie avec

plus de repos." A ce moment le hasard amène Gaufichon: une espèce de bourgeois qui ferait bien son affaire, pense Arlequin, avant de se raviser en écoutant les projets de Gaufichon pour enfermer sa soeur Colombine.

Cette idée de sacrifier son indépendance pour s'assurer une vie plus supportable dans le service, semble d'abord entrer dans les intentions de Figaro quand il rencontre le Comte Almaviva sous le balcon de Rosine. Dès sa première conversation avec le Comte dans Le Barbier de Séville, Figaro avoue que le métier d'auteur a ses vicissitudes: puis il laisse entendre au Comte par un gracieux compliment qu'il serait content de mettre de côté ses aspirations littéraires pour rentrer dans le service d'Almaviva:

> LE COMTE: ... Mais tu ne me dis pas ce qui t'a fait quitter Madrid.
> FIGARO: C'est mon bon ange, Excellence, puisque je suis assez heureux pour retrouver mon ancien maître...

Mais à la fin de cette réplique, après avoir passé en revue tous les retours de fortune qu'il a subis après avoir quitté le service du Comte, il semble bien vouloir garder une certaine indépendance; son offre de services est nuancée:

> Vous me voyez enfin établi dans Séville, et prêt à servir de nouveau Votre Excellence en tout ce qu'il lui plaira de m'ordonner (I,2).

Figaro voudrait s'arranger pour que chaque service rendu par lui exige une demande particulière de la part du Comte. Ainsi le jeune noble prendra-t-il conscience de ce qu'il doit de reconnaissance, sinon d'argent, à son ancien domestique! Le Comte devra entendre

aussi que les services qu'il demande soient dignes de ce Figaro expérimenté: quoiqu'il soit un fourbe indépendant comme l'est Arlequin dans La Précaution inutile, il est beaucoup plus évolué, il pratique son métier de fourbe avec plus de distinction qu'Arlequin. Figaro considère ce métier sur un pied d'égalité avec celui de chirurgien-barbier. Pour ceux qui auraient besoin de ses services, l'enseigne et la devise au-dessus de la porte de sa boutique, "trois palettes en l'air, l'oeil dans la main, consilio manuque, FIGARO," annoncent ses prétentions aux titres de son métier clandestin en même temps qu'à ceux de son métier légitime.

Le cynisme de Figaro et d'Arlequin au début de chaque pièce naît de leur conscience qu'ils sont les moins privilégiés de la société. Etant les plus faibles, ils doivent être contents lorsque la fortune semble les favoriser en leur évitant les coups de bâton et les représailles des forts. Arlequin ne se laisse pas emporter par l'enthousiasme de Mezzetin:

> MEZZETIN: ... j'ay fait ta fortune, et c'est hasard si nous n'allons en carosse de cette affaire-cy.
> ARLEQUIN: Dieu nous préserve seulement d'aller en charrette, ce ne sera pas mal gagné (I,2).

Figaro, ayant perdu son emploi parce qu'on l'a "desservi auprès des puissances," n'a pas osé se défendre contre l'action du ministre qui l'a congédié:

> FIGARO: ... Je me crus trop heureux d'en être oublié, persuadé qu'un grand nous fait assez de bien quand il ne nous fait pas de mal (I,2).

Arlequin et Figaro admirent l'ingéniosité de Colombine et de Rosine d'autant plus que jusqu'ici ces demoiselles n'ont pas été obligées, comme eux, de la cultiver pour subsister seulement.

Colombine a bien réussi à duper Arlequin en lui rendant le même portrait, pense-t-il, que Léandre avait fait porter à la jeune fille. Elle parle sévèrement à Arlequin en le renvoyant à Léandre:

COLOMBINE: Croyez-moy, reportez en diligence ce portrait. Celuy qui vous envoye apprendra par là à me connoistre (I,6).

Le pauvre Arlequin est désolé d'avoir perdu les cinquante pistoles que Léandre lui a promises si Colombine acceptait son portrait. Arlequin se rend compte plus tard que Colombine, en effet, a ôté le portrait de Léandre de son cadre et l'a remplacé par le sien sans qu'Arlequin s'en aperçoive. Son admiration pour la jeune fille lui fait oublier la peine que sa déception lui avait causée:

ARLEQUIN: La rusée merlesse! Je ne m'étonne pas si elle avait tant de haste de me le faire reporter. Il fallait voir son air de fierté. Allez, mon amy, celuy qui vous envoye apprendra par là à me connoistre. Par ma foy, voilà un malin bestail!... (II,1).

Nous avons déjà signalé dans Le Barbier de Séville, l'exclamation appréciative de Figaro à l'Acte I, quand Rosine laisse tomber du balcon le billet pour son admirateur inconnu. En envoyant Bartholo chercher sa feuille de musique, elle s'assure d'une occasion, pendant que son tuteur descend à l'intérieur, de donner des indications au jeune homme dans la rue; puis elle profite encore des moments où Bartholo remonte, pour justifier ses efforts pour se libérer de la domination de son tuteur. Figaro, le maître fourbe, s'amuse bien du truc:

FIGARO: ... Ah! ah! ah! oh! ces femmes! Voulez-vous donner de l'adresse à la plus ingénue? Enfermez-la(I,4).

Il y a d'autres ressemblances entre les procédés de Figaro et ceux d'Arlequin et de Mezzetin dans La Précaution inutile. Mais ils sont plutôt dans la tradition du théâtre italien, et ne seraient pas nécessairement des emprunts par Beaumarchais à La Précaution inutile. Nous signalerons quelques-unes seulement de ces ressemblances.

D'abord, dans La Précaution inutile, Mezzetin exige de la part de son maître une confiance sans réserve dans sa conduite de l'intrigue, et le jeune amoureux est bien content de lui céder l'initiative:

> MEZZETIN: ... mais si vous ne faites à point nommé ce que je vous diray, je vous laisseray, ma foy, embourbé dans votre amour.
> LEANDRE, en l'embrassant: Je m'abandonne à ta conduite(II,2).

Quoique Figaro n'ose pas se servir de termes aussi familiers avec son ancien maître aristocrate, il semble présumer que le Comte va se soumettre à sa direction. D'ailleurs, le Comte devance toute exigence de la part de Figaro à cet égard: dès l'exposition de la pièce il le nomme "son dieu tutélaire"(I,4).

Au Théâtre Italien, les valets ne s'engagent pas seulement par intérêt dans les intrigues de leur maître amoureux; c'est autant pour le plaisir de démasquer la bêtise foncière de ceux qui abusent de leur autorité. Mezzetin et Arlequin s'intéressent à l'argent qu'il y a à gagner en servant les intérêts de Léandre. "Car c'est le plus libéral homme" (I,2) sont les mots par lesquels Mezzetin réussit à surmonter l'hésitation d'Arlequin à s'associer avec lui dans une nouvelle aventure. Figaro semble capituler pour la même raison aux promesses sous-entendues du Comte:

LE COMTE: ... et si vous servez bien mes projets en lui cachant mon nom... Tu m'entends, tu me connais...
FIGARO: Je me rends. Allons, Figaro, vole à ta fortune, mon fils! (I,6)

Mais l'argent importe moins que le succès de l'entreprise—c'est une question d'amour-propre, de noble orgueil dans leur métier. De l'or en poche serait "le nerf de l'intrigue" pour l'achat des services seulement d'un mercenaire comme Basile, ou du silence de deux soi-disant maîtres chanteurs comme le maçon et le serrurier de La Précaution inutile.

En somme donc, Le Barbier de Séville naquit d'un désir avoué par Beaumarchais dans sa Lettre Modérée de créer une oeuvre pour le théâtre officiel qui soit gaie et franche dans la tradition des anciens Italiens. Nous avons trouvé, effectivement, qu'il existe dans le premier volume du recueil de Gherardi, une pièce du même titre que le chef-d'oeuvre de Beaumarchais. La Précaution inutile attribuée à Nolant de Fatouville, tenait son titre d'une nouvelle de Scarron; d'ailleurs c'était un titre assez en usage avant que Beaumarchais aussi s'en serve, d'abord comme titre et puis comme sous-titre, de sa comédie. On ne doute pas qu'un homme aussi versé dans le théâtre que l'était Beaumarchais n'ait aussi puisé dans l'oeuvre des comédiens depuis Térence jusqu'à Molière et Marivaux, sans compter celle de ses contemporains moins doués. Cependant, le parallélisme qui existe entre La Précaution inutile du recueil de Gherardi et Le Barbier de Séville semble aller plus loin qu'un simple emprunt par Beaumarchais du sous-titre et du thème plutôt banal qu'il sut ranimer avec tant de succès. L'auteur aurait aussi relevé certains traits de caractère des personnages dans le

Théâtre Italien, de La Précaution inutile surtout. Comme Basile, Beaumarchais aurait remanié certains proverbes "à sa façon," afin de dégourdir les personnages de sa pièce, et d'assurer au dialogue cette verve qu'il admirait tant chez les Italiens , et qui marquait sa propre conversation.

En écrivant Le Barbier de Séville, du reste, Beaumarchais ne se contenta pas simplement de refondre une comédie d'intrigue pour la rendre acceptable à un auditoire contemporain. L'auteur ayant présenté deux bourgeois comme protagonistes dans ses Deux Amis, osa cette fois introduire un valet dans un rôle principal sur le théâtre officiel. Tout comme les héros de ce drame, Figaro est conscient de sa valeur potentielle dans la société. Il voit aussi que le plus grand obstacle au déploiement de son génie se trouve dans le fait que trop de pouvoir y serait retenu par une classe généralement plus zélée à en défendre les privilèges que soucieuse d'en assumer les responsabilités.

CHAPITTRE II:

L'EVOLUTION DE FIGARO DANS *LE MARIAGE*

Après une représentation du Barbier de Séville, le Prince de Conti mit Beaumarchais au défi de représenter au théâtre la Préface du Barbier (plus gaie que la pièce, selon le Prince), et d'y montrer la famille de Figaro. Ce défi lancé par un gentilhomme aussi estimé que le Prince de Conti dut sembler à Beaumarchais une tâche propre à faire valoir son génie.

Cinq ans plus tard, Beaumarchais présenta la comédie en question aux Comédiens-Français et elle fut acceptée. Cependant, on en retarda de trois ans la première représentation publique (1784). Dans cet intervalle on ne perdit pas de vue la pièce: il y eut d'innombrables lectures privées, une représentation qui fut interdite dans un théâtre de société et une autre qui fut permise, auxquelles s'ajoutèrent les six censures dont l'effet comme de raison était d'exciter dans le public une curiosité inouïe de voir à nouveau ce Figaro intrigant.

On a beaucoup parlé du succès sans précédent au dix-huitième siècle, de cette nouvelle comédie de Beaumarchais. Il s'agit ici cependant, d'examiner dans La Folle Journée, ou Le Mariage de Figaro, le caractère de ce Figaro plus âgé, plus engagé, de façon

à causer "bien un autre bruit."

La première scène du Mariage promet, en effet, une comédie toute aussi gaie et enjouée que celle du Barbier. L'entretien spirituel entre Figaro et sa fiancée Suzanne au sujet de l'emplacement de leur lit conjugal laisse entendre déjà que le dialogue de la pièce sera plus franc que celui du Barbier.

Mais il est difficile de croire à la naïveté avec laquelle Figaro vient d'accepter les égards inaccoutumés du Comte, en les imputant tous à la reconnaissance de son maître pour trois ans de service fidèle. Le beau lit, la nouvelle chambre contiguë à celle du Comte et de la Comtesse, la dot généreuse pour Suzanne —tout serait pour les beaux yeux de Figaro! Son commentaire, "J'avais assez fait pour l'espérer," montre combien s'est émoussé le scepticisme clairvoyant de Figaro, depuis le moment où un simple embrassement de gratitude de la part du Comte avait provoqué l'observation: "Peste! Comme l'utilité vous a bientôt rapproché les distances!" (B. de S., I,4)

Les présents qu'on lui fait devraient être d'autant plus inattendus à Figaro que le Comte, évidemment, a négligé jusqu'ici de reconnaître d'une façon particulière les services que son valet lui a déjà rendus dans le Barbier.

LE COMTE: Combien la Comtesse t'a-t-elle donné pour cette association?

FIGARO: Combien me donnâtes-vous pour la tirer des mains du Docteur? Tenez, Monseigneur, n'humilions pas l'homme qui nous sert bien, crainte d'en faire un mauvais valet.

(M. de F., III, 5)

On ne trouve plus dans le Mariage certains autres traits

de caractère que Figaro tenait d'Arlequin dans le Barbier. On avait appris dès l'exposition de la comédie antérieure que Figaro était autrefois assez mauvais sujet comme valet de chambre du Comte. Celui-ci se serait débarrassé de Figaro en lui faisant une recommandation assez généreuse pour obtenir un emploi où sa présence et son dérangement offenseraient moins ses supérieurs. Si par la suite il connut d'autres revers de fortune, le Figaro du Barbier laisse entendre qu'il ne permettait jamais aux circonstances d'altérer son caractère. Au lieu de s'incliner devant les faits, il s'évadait——laissant là sa carrière pour en tenter une autre à laquelle il semblait tout aussi bien adapté: c'était un procédé un peu dans le genre de son aïeul Arlequin, qui en se travestissant, changeait de rôle pour déjouer ses adversaires.

Au début de La Précaution inutile du recueil de Gherardi, il est vrai qu'Arlequin se propose, tout en se dégrisant, de quitter son métier de fourbe pour mener une vie cossue dans le service de quelque bourgeois (I,2). Mais il n'en est plus question à la fin de la pièce. Arlequin, pas plus que l'ancien Figaro du Barbier, ne pourrait souffrir l'ennui d'un service permanent dans un emploi où il n'y aurait plus d'intrigues amoureuses à ourdir. Ce serait lui enlever sa raison d'être. La routine d'un tel emploi exige d'ailleurs une abnégation de soi tout à fait contraire au caractère égoïste et entreprenant d'Arlequin, ou du Figaro du Barbier. C'est donc une déception que d'entendre, dès la première scène du Mariage, que Basile a déjà succédé à Figaro dans le rôle d'agent des plaisirs du Comte: on doute que Basile puisse y mettre autant

de flair que son prédécesseur!

Dès la scène première, donc, on aperçoit que Figaro s'est converti à la morale d'un serviteur fidèle et honnête. On se demande pourquoi cette réforme de la part de Figaro: ce dévouement de trois ans dans un seul service, cette probité de caractère qui se fait voir par sa confiance dans la bonne volonté de son maître envers lui, cette chaste conduite auprès de sa fiancée Suzanne dont il se félicite dès la levée du rideau en admirant le "bouquet virginal" que portera Suzanne pour la cérémonie de leur mariage.

On peut expliquer cette métamorphose dans le caractère de Figaro de deux points de vue: en se reportant d'abord aux aspirations littéraires du créateur de Figaro et ensuite, dans le contexte dramatique, aux relations entre Figaro et le Comte et la Comtesse dans la vie domestique du Château.

Avant d'entreprendre le Barbier et le Mariage, Beaumarchais avait écrit deux drames bourgeois dans le genre du Fils Naturel et du Père de Famille de Diderot. Son premier drame, Eugénie, ayant eu assez de succès, Beaumarchais tenta les Deux Amis (1770)qui eut seulement onze représentations. Grimm ne ménagea ni la pièce ni son auteur:

> Cette pièce ... serait belle si elle était moins ennuyeuse; si elle n'était pas si dépourvue de naturel et de vérité, si elle avait le sens commun et, si M. de Beaumarchais avait un peu de génie ou de talent; mais comme il s'en faut, comme il ne sait pas écrire, comme il n'entend pas le théâtre, qu'il ordonne son drame à faire pitié, que ses personnages entrent et sortent sans savoir ni comment ni pourquoi, il ne m'a pas été plus possible de m'accommoder de ses Deux Amis que de son Eugénie...(21)

Le demi-échec de son deuxième drame, suivi du succès

extraordinaire de ses deux comédies, n'empêcha pas Beaumarchais de vouloir faire des pièces dans le genre sérieux. Il semble vouloir qu'on le classe, avec Diderot, parmi les fondateurs de ce genre nouveau. Donc, à ce qu'il prétend, les deux comédies ne furent faites que pour préparer le drame de la Mère coupable (Préface, M.C.), la dernière pièce de sa trilogie.

Le Figaro du Barbier ayant séduit le public, Beaumarchais n'aurait-il pas eu l'idée de se servir de son valet pour gagner les mêmes coeurs dans une pièce du genre sérieux? Mais on ne conçoit pas alors qu'un fripon de valet soit le héros d'un drame. Comme dans la calomnie, il faut un état, une famille, un nom, un rang, de la consistance enfin, pour que l'auditoire trouve ceci vraisemblable.

Alors, tout en restant ostensiblement dans sa sphère de l'intrigue et de l'argent, et sans perdre sa verve, Figaro ne se serait-il pas converti à une moralité bourgeoise pour mieux servir les intentions à long terme de son créateur, qui voulait le montrer aussi touchant comme serviteur honnête qu'il était séduisant comme valet fripon?

En voyant Figaro agir déjà en homme vertueux dans le Mariage, l'auditoire n'oubliera-t-il pas que c'est un simple domestique, au moins ne se dira-t-il pas comme Dorval dans les "entretiens sur le Fils naturel": "Parce qu'ils sont nos valets, ont-ils cessé d'être des hommes?... S'ils nous servent, il en est un autre que nous servons." (22)

Bien avant que son identité soit révélée à la fin de

l'Acte III, sa nouvelle respectabilité donne au caractère de Figaro plus de consistance qu'il n'avait dans le Barbier. Expliquerait-on ses airs d'honnête homme par les illusions que Figaro s'est faites jusqu'ici sur les circonstances de sa naissance? Il se croit fils d'une famille noble: les bohémiens ne l'ont-ils pas trouvé près d'un château? La richesse de ses vêtements ne témoignait-elle pas que c'était un enfant "précieux?"

Heureusement,Figaro a assez de ressort pour ne pas se laisser désoler par la vérité après s'être rendu compte que ses parents sont moins magnifiques qu'il se les était galonnés (IV,3). D'ailleurs le mariage imminent de Bartholo et de Marceline le rendra fils légitime de médecin, état acceptable à un personnage qui aspire au drame sérieux!

Donc si on envisage le Mariage comme intermédiaire entre la comédie du Barbier et le drame de la Mère coupable, ou pourrait s'attendre à y trouver certains éléments des deux genres, surtout dans la représentation du caractère du personnage-clef. Les qualités qui se déploient dans Figaro ont été d'ailleurs annoncées par le valet lui-même dans le Barbier:

> Aux vertus qu'on exige dans un domestique, Votre Excellence connaît-elle beaucoup de maîtres qui fussent dignes d'être valets? (I,2)

Le monologue de l'Acte V serait donc une sorte de test pour mesurer le succès de la tentative de Beaumarchais, qui veut créer en Figaro un homme du peuple à qui son auditoire puisse à certains moments se substituer. Dans le monologue la gaieté du récit biographique est dans le même ton particulier que celui du

Barbier (I,2), mais l'amertume du début et les traits pathétiques de la fin du monologue font voir Figaro sur un autre plan---c'est d'abord la victime universelle des abus sociaux et enfin, c'est l'être pensant qui s'interroge sur sa destinée.

Diderot mourut (1784) avant la création du Mariage au théâtre officiel: sans doute aurait-il approuvé ce chef-d'oeuvre de comédie où sont si finement entrelacés les éléments de théâtre gais et sérieux tels qu'il les avait définis (23).

La pratique de chercher l'auteur dans les personnages n'est pas toujours juste et la trilogie des pièces dans lesquelles paraît Figaro doit avoir dans son contexte d'autres explications à part celle des conjectures de Figaro sur sa naissance pour justifier sa transformation morale dans l'intervalle entre les épisodes du Barbier et du Mariage.

Entre ces deux pièces, comme pendant un entr'acte, le mouvement a continué derrière la scène: le Comte cherche déjà de nouvelles aventures amoureuses et la Comtesse languit; Figaro semble avoir fait des efforts pour se rendre indispensable au Comte et à la Comtesse. D'ailleurs il est tombé amoureux de la jolie suivante de la Comtesse et, au lever du rideau du Mariage,il doit l'épouser le jour même. Il sera désormais lié encore plus étroitement à la suite du Comte et de la Comtesse.

Mais Figaro s'était identifié au ménage avant l'arrivée de Suzanne dans le Château d'Aguas-Frescas. On ne peut pas s'imaginer que la suivante soit là depuis longtemps; Figaro est assez homme du monde pour savoir apprécier en quelques jours le caractère

de cette jeune fille charmante et jolie. De sa part, Suzanne semble l'avoir trouvé à son goût. On n'imagine pas une longue période de fiançailles entre Suzanne et Figaro: ils sont trop épris l'un de l'autre pour vivre longtemps séparément.

Le caractère du Comte vis-à-vis celui de Figaro offre peut-être un meilleur indice pour expliquer la transformation de Figaro et sa satisfaction dans sa vie de concierge au Château d'Aguas-Frescas.

Il semble que le maître et le valet admirent toujours les mêmes qualités féminines. Figaro exprime son admiration pour Suzanne à la scène 2 du Mariage:

> La charmante fille! Toujours riante, verdissante, pleine de gaieté, d'esprit, d'amour et de délices! mais sage!...

Les dernières répliques du Comte dans la conversation entre lui et Suzanne (III,9) montrent qu'il s'éprend de la jeune suivante pour les mêmes raisons:

> LE COMTE: Tu m'as traité ce matin si durement!
>
> ....
>
> Elle a toujours raison. Cependant...
>
> ....
>
> Ah, charmante!
>
> ....
>
> Où prend-elle ce qu'elle dit? D'honneur j'en raffolerai!...
>
> ....
>
> Délicieuse créature!

Le soir, au jardin, le Comte exprime encore une fois son admiration pour le charme de Suzanne. Il s'explique à la Comtesse déguisée qui le presse de préciser ce qui l'attire à la jeune fille. Il

compare Suzanne à la Comtesse: "... Je ne sais. Moins d'uniformité, peut-être, plus de piquant dans les manières, un je ne sais quoi qui fait le charme; quelquefois un refus, que sais-je!" Et encore, "Avec un grain de caprice, tu seras la plus agaçante maîtresse!" dit-il à la suivante supposée (V,7).

Dans le Barbier, la distance sociale entre Figaro et Rosine n'avait pas empêché le barbier d'admirer, lui aussi, les appâts féminins de cette demoiselle. Figaro s'était exprimé si finement à Rosine, qu'elle n'avait pas pu s'offenser de son audace:

> Figurez-vous la plus jolie mignonne, douce, tendre, accorte et fraîche, agaçant l'appétit; pied furtif, taille adroite, élancée, bras dodus, bouche rosée, et des mains! des joues! des dents! des yeux! (II,2)

Figaro s'était contenté jusqu'ici de montrer "quelquefois de la pitié" à la jeune fille incarcérée. Comme porte-parole du Comte, il se permet plus de hardiesse que dans le passé. A la fin de cette scène, Figaro rassure Rosine en lui disant que son admirateur ne sera aucunement rebuté par les difficultés. Le barbier ose même avouer qu'il doit se reprendre pour ne pas se laisser gagner par l'ardeur de la passion du Comte:

> Souvenez-vous, Madame, que le vent qui éteint une lumière allume un brasier, et que nous sommes ce brasier-là. D'en parler seulement, il [le Comte] exhale un tel feu qu'il m'a presque enfiévré de sa passion, moi qui n'y ai que voir! (II,2)

Figaro se trahit encore à l'Acte IV, mais son aveu passe presque inaperçu dans l'émotion du moment où Rosine reprend ses sens après un évanouissement: "Morbleu qu'elle est belle!" (IV,6)

Dans l'intervalle de trois ans entre le Barbier et le Mariage, Figaro n'aurait-il pas cherché à idéaliser dans le dévouement l'attraction que Rosine exerce sur lui? En servant le Comte, il ne quitte pas Rosine. Le libertinage du Comte lui a permis de veiller discrètement sur la jolie Comtesse, de la consoler par sa gaieté. La jalousie du Comte et la droiture de caractère de Rosine ne permettent pas à la jeune Comtesse de chercher ailleurs des distractions: elle trouve dans Figaro un appui stable et réconfortant. Donc, même avant l'arrivée de la jolie et spirituelle Suzanne au Château, on devine que le rôle d'alter ego de son maître compte pour quelque chose dans l'apprivoisement de Figaro. Sans doute c'est Suzanne qui vient de l'achever en ajoutant ce qu'il manquait de piquant à la routine de sa vie au Château. C'est justement ce que Rosine devenue Comtesse n'a pas eu soin de cultiver: et c'est pourquoi Suzanne a tant de charme pour Figaro et pour le Comte.

Donc, par la formation de certains liens sentimentaux, Figaro se serait transformé en homme probe et stable: il s'est désormais fixé dans une seule carrière dont il semble très satisfait.

Ces liens le retiennent si bien qu'ils sont pour lui une entrave quand il survient des adversaires à ses intérêts dans les personnes du Comte et de Marceline. Il n'est pas question de s'enfuir avec Suzanne: mais si Figaro ne cherche plus l'intrigue, il lui reste assez le goût du conflit pour tâcher de faire valoir un rôle défensif. Il anticipe avec une confiance désinvolte

l'activité de la journée: avancer l'heure de son mariage, écarter Marceline, empocher l'or et les présents, donner le change aux petites passions du Comte, étriller rondement Basile, etc. (I,2).

Par la suite, Figaro n'accomplit pas seul le rôle de "machiniste" qu'il entrevoit pour lui-même: dès la scène 24, Acte II, la Comtesse de son côté entreprend un "petit projet assez effronté." Figaro ne perd pas son importance dramatique à cause de cette péripétie: entre lui et le Comte, c'est Figaro qui paraîtra le moins ridicule au dénouement de l'intrigue ourdie par la Comtesse--d'abord parce que Figaro se rend compte avant son maître des travestis des femmes et se joint à leur jeu; mais aussi parce que le complot de la Comtesse en le faisant souffrir pendant les scènes qui précèdent le rendez-vous au jardin, permet au public de s'attendrir sur lui: à la duplicité du Comte s'est ajoutée celle de Suzanne. Figaro s'en tourmente depuis qu'il a deviné la signification de l'épingle que Fanchette rapporte à Suzanne.

Au moment du monologue, deux actes se sont écoulés depuis que la Comtesse machine son intrigue à l'insu de Figaro et cinq scènes depuis que l'auditoire est au courant des souffrances réelles de Figaro à cause de cette intrigue. Cet intervalle fait voir Figaro moins comme un dupeur dupé de comédie qu'une victime impuissante d'une société corrompue.

En menant l'intrigue, la Comtesse semble avoir dérobé à Figaro ses propres armes. Celui-ci paraît singulièrement vulnérable depuis les deux dernières scènes de l'Acte IV jusqu'au moment où il reconnaît Suzanne sous son déguisement à l'Acte V, scène 8.

A cause de ce manque de ressources, il ne lui reste plus qu'à faire "le sot métier de mari." Cependant, la scène où il se trouve le plus impuissant, cette scène du monologue, est le moment où Figaro projette le plus de dignité. Diderot avait remarqué à propos du genre sérieux: "Le mouvement nuit presque toujours à la dignité; ainsi, que votre principal personnage soit rarement le machiniste de votre pièce." (24).

Si on trouve dans le Mariage que Figaro n'accomplit pas tout seul ce qu'il propose et qu'il parle beaucoup plus qu'il n'agit, il faut se rendre compte que la parole est en fait la seule arme dont il dispose. Il doit voir venir le Comte et jouer si serré que celui-ci ne s'apercevra pas que Figaro le reconnaît comme son rival. Figaro n'ose pas faire de mouvement, ni laisser tomber de parole suspecte devant le Comte. Celui-ci croyant avoir affaire au valet censément mercenaire du Barbier, n'a pas remarqué la sincérité de l'amour entre Suzanne et Figaro. Lorsque Figaro renonce à l'enchantement d'une carrière politique à l'étranger pour la tranquillité d'une vie domestique près de Suzanne, le Comte attribue sa renonciation moins à l'amour qu'à l'intérêt. Pour le Comte, le refus de Figaro indique que son valet doit être déjà engagé dans une intrigue qui touche de très près sa vanité. Figaro va trop loin même en se limitant à la vérité lorsqu'il explique pourquoi il veut rester en Espagne. Sachant alors que Suzanne a dû avoir tout confié à Figaro, le Comte n'hésite pas--il se vengera d'eux en obligeant Figaro à épouser Marceline. On pourrait se demander pourquoi Figaro continue à harceler le Comte:

LE COMTE: Ainsi tu espères gagner ton procès contre Marceline?
FIGARO: Me ferez-vous un crime de refuser une vieille fille lorsque Votre Excellence se permet de nous souffler toutes les jeunes?
LE COMTE, raillant Au tribunal, le Magistrat s'oublie et ne voit plus que l'ordonnance.
FIGARO: Indulgente aux grands, dure aux petits...
LE COMTE: Crois-tu que je plaisante? (III,5)

Le Comte lui-même ne peut pas croire que l'astucieux Figaro ose se moquer de son pouvoir. Mais Figaro sait que le Comte voudrait paraître impartial devant ses vassaux: Figaro lui laisse entendre qu'un jugement défavorable sera autrement interprété par ses gens (le "nous" de sa première réplique dans le passage cité, indique que Figaro parle pour ceux que le Comte offense depuis longtemps). C'est un procédé dangereux. Figaro seul en souffrira: il sait par expérience qu'il ne peut rien contre le pouvoir d'un magistrat qui lui veut du mal. Le Comte lui en voudra d'autant plus pour la façon dont Figaro "prend son avantage, le sert et l'enveloppe" (III,8). Figaro a perdu. Seul un coup de théâtre tel que la révélation des circonstances de sa naissance pourra le sauver (III,16).

Donc, l'échec de Figaro à sa propre défense lui prouve encore une fois l'inutilité des efforts d'un seul individu contre l'abus du pouvoir par les grands. Le soir, au jardin, il ne confronte pas tout seul son maître---il réunit autour de lui un groupe, composé pour la plupart, des mêmes gens qui ont assisté le matin à la renonciation publique du Comte à ses droits de seigneur (I,10)---situation où on a vu le Comte obligé de céder pour

la première fois devant la pression de l'opinion publique.

Le soir, avant l'arrivée du Comte dans le jardin, Bartholo a bien soin d'avertir Figaro: "Souviens-toi qu'un homme sage ne se fait point d'affaires avec les grands." C'est une leçon que Figaro n'est pas en danger d'oublier, "Je m'en souviens," répond-il sèchement (V,2). Cette fois Figaro fait preuve de son ancienne clairvoyance. Il a déjà convoqué ses amis et ils se rallient à l'urgence de son appel sans vraiment savoir pourquoi. C'est par la puissance de la parole que Figaro est capable non seulement d'entreprendre une chose dangereuse, mais "d'échapper au péril en la menant à bien" (I,1). La présence de tous ses vassaux coalisés en impose à ce fier seigneur et l'oblige devant l'évidence même à admettre sa mauvaise foi. Selon Scherer, "Figaro n'est plus un frondeur, mais déjà un révolutionnaire moderne: il organise des actions de masse..." (25).

En le regardant de plus près, cependant, il manque à Figaro cet altruisme nécessaire au caractère du révolutionnaire convaincu: il ne cherche pas à s'opposer à un abus à moins qu'il n'en soit lui-même la victime. Jusqu'au moment où le Comte pense faire de Suzanne sa maîtresse, Figaro n'intervient pas dans les aventures extra-maritales de son maître. Mais, du moment que le libertinage du Comte l'atteint, Figaro met tout en marche pour se défendre avec la conviction qu'il agit au nom de toutes les victimes du Comte.

On voyait déjà dans _Le Barbier de Séville_ (I,5) cette tendance à justifier ainsi ses entreprises. C'est autant pour

rectifier une injustice sociale que pour atteindre à des buts personnels que le Comte et lui se seraient concertés pour enlever Rosine à son tuteur avare. On y voit déjà que Figaro saisit la pensée du Comte pour la transformer en un de ces proverbes à sa façon:

> LE COMTE: ... Punir un fripon en se rendant heureux...
> FIGARO: C'est faire à la fois le bien public et particulier: chef d'oeuvre de morale, en vérité, monseigneur.
> (B. de S., I, 5)

Ses propres aventures avec la femme de Brid'oison ne seraient que des escapades anodines de sa jeunesse: pour lui, les abus n'existent que dans la mesure où la victime s'en trouve offensée. Il s'agit donc avant tout d'être adroit, de manipuler avec finesse, afin de mieux tromper sa victime et sa propre conscience. La conduite de Figaro sent autant le pharisien que le révolutionnaire!

On ne doit pas cependant exagérer cette imperfection dans le caractère de Figaro aux dépens de ses nombreuses qualités, non plus se fonder sur le jugement de Marceline amoureuse. L'opinion de celle-ci est sans doute assez juste du point de vue féminin; ni Suzanne, ni la Comtesse, ni même Fanchette ne trouverait à redire dans cette description de Figaro:

> "Jamais fâché, toujours en belle humeur; donnant le présent à la joie et s'inquiétant de l'avenir tout aussi peu que du passé; sémillant, généreux! généreux... comme un seigneur. Charmant, enfin; mais c'est le plus grand monstre..." (I,4)

Le tempérament de Figaro tel que Marceline le décrit ressemble assez à celui des valets intrigants du Théâtre Italien. Figaro, paraît-il, se désennuie au Château d'Aguas-Frescas en

flirtant avec les femmes qui sont enchantées de ses attentions. Il n'a pas oublié la duègne susceptible. Les prévenances de Figaro pour Marceline lui ont valu un prêt assez considérable. Les conditions de ce prêt ne l'inquiètent guère et feraient rire tout le monde si la déception de Marceline la menait à plaider. D'ailleurs, jusqu'à ce jour, Figaro s'est si bien entendu avec son maître qu'il n'aurait aucune raison de craindre que la décision du magistrat ne soit favorable pour Figaro défendant.

Le Mariage cependant représente Figaro pendant une journée de crise, où l'entente qui existe depuis trois ans entre lui et son maître constitue en elle-même une situation qui le fige, et le force à se servir de ses alliés pour reprendre l'offensive. Le Comte devenu son rival est un adversaire d'autant plus redoutable pour avoir été dressé par lui. C'est en effet un autre lui-même, libre des attachements pratiques et sentimentaux qui limitent Figaro; cet adversaire est au contraire privilégié par son rang et par sa condition de maître. Les deux hommes ont jusqu'aux mêmes défauts; c'est la différence de rang qui en cause les différentes manifestations. Le Comte est libertin, il se laisse emporter par la colère et la jalousie. C'est toujours un enfant gâté: on ne lui a jamais refusé ce qu'il tenait bien à avoir.

Les honneurs et les privilèges lui ont été accordés sans effort de sa part, et il doit chercher un adversaire contre qui il peut se mesurer. Il s'intéresse toujours à la conquête amoureuse, surtout quand il y a des obstacles tels que la méfiance d'un tuteur, ou bien l'agaçante sagesse d'une Suzanne, ou encore

l'intelligence et l'habilité d'un rival comme Figaro.

Figaro aussi a été libertin, mais il a été plus prudent que son maître: les femmes à qui il a fait la cour se sont mariées à des hommes plutôt naïfs, si Brid'oison en est un indice. Quelle satisfaction pour la vanité de Figaro quand le conseiller avoue ingénument en parlant de ses enfants, que son fils cadet (celui dont Figaro est vraiment le père) "est le plus joli de tous" (III,13).

Figaro tire un peu trop de satisfaction d'avoir séduit la femme de Brid'oison; on peut donc croire qu'il l'ait séduite simplement par dépit, afin de rendre ridicule l'homme dont le prestige dépend d'un pouvoir acheté et non d'un mérite personnel.

Ce serait aussi un peu par dépit que le Comte cherche à faire de Suzanne sa maîtresse. Il doit déconcerter le Comte, ce Figaro si habile dans l'intrigue qui fait la sainte-nitouche en dédaignant de s'embrouiller dans les escapades de son maître! Le Comte avait fait de Figaro son "dieu tutélaire" dans un moment d'exaltation où les deux jeunes hommes se proposaient d'enlever Rosine à Bartholo. Figaro ne manque pas depuis de faire la leçon au Comte quand l'occasion se présente. Ce fripon se croit aussi capable que le Comte en tout. Il ose le sermonner même sur le comportement d'un maître: en se servant de l'impératif à la première personne du pluriel, il prend le ton d'une nounou qui réprimande un enfant: "Tenez, Monseigneur, n'humilions pas l'homme qui nous sert bien, crainte d'en faire un mauvais valet" (III,5).

Figaro se croit tout aussi versé en politique que son maître: selon lui, il n'a rien à apprendre d'un homme d'état aussi

respecté que le Comte:

LE COMTE: ... Il ne faudrait qu'étudier un peu sous moi la politique.
FIGARO: Je la sais. (III,5).

Le Comte hésite à tenter la conquête de Suzanne. Il se demande pourquoi. Serait-ce par crainte de son rival, ou par délicatesse pour son valet fidèle?

LE COMTE: ... Qui donc m'enchaîne à cette fantaisie? J'ai voulu vingt fois y renoncer ... Etrange effet de l'irrésolution! Si je la voulais sans débat, je la désirerais mille fois moins (III,4).

Le Comte doit poursuivre cette nouvelle fantaisie autant pour en chercher les raisons que pour satisfaire à sa passion.

Quant aux procédés, Figaro a dû être un tuteur impressionnant: le Comte se sert parfois de tours plus convenables à un valet qu'à un grand seigneur. Il écoute derrière les fauteuils; plus tard, il se propose de "sonder adroitement" son valet afin de "démêler d'une manière détournée" si Figaro sait qu'il poursuit Suzanne. Il cherche à savoir les raisons de la Comtesse en lui "jouant un tour." Figaro est plus adroit: en cherchant à sonder Fanchette il maintient mieux un ton de douceur. Il arrive facilement à ce qu'il veut savoir de la jeune fille en faisant semblant d'être au courant de tout (IV,14).

Les ressemblances entre le caractère du Comte et celui de Figaro sont en effet beaucoup plus remarquables dans le Mariage que dans le Barbier. Si Figaro se voit volontiers l'alter ego du Comte dans la première comédie, c'est le Comte dans le Mariage qui désire renverser la situation, sans perdre pour cela les privilèges

de son état. Diderot avait déjà remarqué que ce contraste entre les conditions a essentiellement autant d'intérêt dramatique que le contraste entre les caractères. C'est du moins l'observation qu'il fait faire à Dorval dans les "Entretiens":

> Songez qu'il se forme tous les jours des conditions nouvelles. Songez que rien, peut-être, ne nous est moins connu que les conditions, et ne doit nous intéresser davantage. Nous avons chacun notre état dans la société; mais nous avons affaire à des hommes de tous les états.
>
> Les conditions! Combien de détails importants, d'actions publiques et domestiques, de vérités inconnues, de situations nouvelles à tirer de ce fonds! Et les conditions n'ont-elles pas entre elles les mêmes contrastes que les caractères? et le poète ne pourra-t-il pas les opposer?
>
> Mais ces sujets n'appartiennent pas seulement au genre sérieux. Ils deviendront comiques ou tragiques, selon le génie de l'homme qui s'en saisira (26).

Beaumarchais ayant lui-même souffert de ce qu'il appelle les "disconvenances sociales" n'eut pas à s'inspirer des paroles de Dorval en créant le Mariage. Que la mise en valeur des observations de Dorval soit voulue ou non, Beaumarchais réussit au point où Figaro devint l'incarnation dramatique de cet esprit frondeur qui anime les opprimés dès qu'ils se rendent compte que leur condition n'est pas divinement ordonnée.

Figaro ayant atteint à ce faîte de gloire dans le genre comique, on peut comprendre le problème confronté par l'auteur en créant un rôle pour ce champion engageant dans la nouvelle pièce pour laquelle le Barbier et le Mariage ne devaient être qu'une préparation.

CHAPITRE III:

FIGARO DANS LA MERE COUPABLE

Dans sa Préface au Mariage de Figaro, en 1785, Beaumarchais annonçait déjà une pièce pour laquelle il dit: "... je garde une foule d'idées qui me pressent, pour un des sujets les plus moraux du théâtre, aujourd'hui sur mon chantier: La Mére coupable..." Le projet de l'auteur était "... d'y faire verser des larmes à toutes les femmes sensibles"; quant au style de l'oeuvre, "... j'élèverai mon langage à la hauteur de mes situations: j'y prodiguerai des traits de la plus austère morale, et je tonnerai fortement sur les vices que j'ai trop ménagés."

Beaumarchais présenta d'abord La Mère coupable à la Comédie-Française, et elle fut acceptée en février 1791. Mais le différend entre les auteurs dramatiques et les Comédiens-Français (dans lequel Beaumarchais était alors activement engagé) se prolongeait toujours, et la représentation de sa pièce fut ajournée. Beaumarchais permit donc la première représentation à de jeunes acteurs d'un petit théâtre assez obscur du Marais. Le premier soir, la pièce fut huée; il y eut quand même quinze représentations pendant l'été 1792, malgré une critique sévère et les circonstances politiques si peu propices au théâtre à cette époque.

Dénoncé comme détenteur d'armes, et suspect pour l'achat de 60.000 fusils hollandais qui d'ailleurs n'étaient pas encore livrés, Beaumarchais fut mis en prison, d'où on le tira à temps avant les massacres de septembre. Il se réfugia à Londres, puis en Hollande, et enfin à Hambourg; on ne le disculpa que quatre ans plus tard, et il rentra à Paris en juillet 1796.

Pendant son absence ses amis publièrent une édition hâtive de La Mère coupable pour prévenir celle d'un contrefacteur. Par prudence, ces amis firent quelques modifications au texte original, dont une était de dépouiller de leurs titres le Comte et la Comtesse et le Chevalier Léon.

Près d'un an après sa rentrée en France, Beaumarchais publia l'édition qu'il avouait (mai 1797). Il y retint cette modification: les maîtres de Figaro et de Suzanne seraient dorénavant "Monsieur" et "Madame" Almaviva.

La reprise de la pièce coïncida avec la publication; elle fut représentée par les Comédiens-Français et très bien reçue. Dans une lettre à un ami, Théveneau de Morande, Beaumarchais modéra sa satisfaction en attribuant le succès de sa pièce autant à "la perfection du jeu" et à un esprit public plus éclairé "qui se tourne avec un goût plus sûr vers les sujets d'une grande moralité." Il concevait aussi la possibilité qu'on l'applaudisse un peu par un "noble désir de dédommager un bon citoyen d'une proscription désastreuse" (27).

Le texte de 1797, le seul de La Mère coupable que Beaumarchais avouât par la suite, est presqu'identique au texte

d'un manuscrit intitulé: "Esquisse informe du plan de La Mère coupable," le premier de trois manuscrits que Lintilhac put voir dans les archives de la famille de Beaumarchais.

Quant à l'histoire de la conception de La Mère coupable, on sait que la pièce était déjà assez formée dans l'imagination de Beaumarchais pour qu'il en eût déjà choisi le titre en 1784, (28) et on peut présumer qu'il tenait à y faire voir les personnages de ses comédies. Par la suite, il déclara même que les personnages de ses comédies furent conçus dans le seul but de les faire voir dans ce drame qui lui tourmentait l'esprit "depuis vingt ans" (29): "Mes deux comédies espagnoles ne furent faites que pour le préparer" affirme-t-il dans "Un mot sur La Mère coupable."

On voudrait ne pas croire que Beaumarchais fût vraiment convaincu que ce drame larmoyant soit le couronnement de son oeuvre dramatique, rendant accessoires ses deux chefs-d'oeuvre de comédie.

Beaumarchais revient cependant sur la hauteur de ses espérances, et sur l'effort qu'il mit à la conception de ce drame:

> ... je me suis donné comme la plus grande tâche dramatique à remplir, ce double plan que j'ai lié par l'intrigue et par l'intérêt. Je me suis imposé, Monsieur, ce grand travail comme une des conceptions les plus fortes qui puissent sortir de ma tête... (30).

Dans ce drame, Figaro serait une fois de plus le "héros de la pièce," ou c'est du moins l'honneur que Beaumarchais lui accorde dans sa lettre à M. Martineau. Figaro sert le Comte depuis trente ans: il doit donc avoir cinquante-sept ans environ. Pendant ces longues années de service, deux fils sont nés au Comte et à la Comtesse, et le Comte a reçu dans sa maison la jeune orpheline dont il est le tuteur. Depuis la mort de son fils aîné dans un

duel, le Comte est devenu inconsolable, se détourne de son fils cadet et de sa femme, s'attachant de plus en plus à sa pupille Florestine et à un ami, Bégearss, ancien secrétaire des ambassades du Comte et major dans l'armée espagnole. Encouragé par Bégearss à immigrer en France, le Comte habite ce pays depuis quelque temps, et il attend l'agrément du roi d'Espagne pour l'échange de toutes ses terres espagnoles contre des biens français.

Pendant ces trente ans de service de Figaro, le Comte est venu à se fier de plus en plus à son vieux serviteur: de valet, barbier, chirurgien, il l'a établi trésorier, secrétaire, une "espèce de factotum" dit Bégearss (III,23). De son côté, le Comte respecte assez l'honnêteté de Figaro pour ne pas lui demander de compte-rendu sur les dépenses de la maison, ce qui exaspère Bégearss au point où il insinue: "Il est notoire que ce monsieur fait bien ses affaires chez vous" (III,23). Mais sur le dévouement de Figaro, le Comte ne permet aucune médisance "... sur sa fidélité, je n'ai rien à lui reprocher..." répond-il sans hésiter, et Bégearss sera obligé de se saisir d'autres justifications pour réussir à faire éloigner Figaro de la maison.

La fidélité de Figaro au Comte et à la Comtesse est évidente. Figaro et Suzanne savent toujours que Léon est vraiment le fils de la Comtesse et de Chérubin; il se font un devoir de garder le secret de la Comtesse, et d'en prévenir la trahison au Comte par Bégearss, la seule autre personne qui en soit au courant: "Mon maître, il y a vingt ans qu'il [le secret] est dans ce sein-là, et dix que je travaille à empêcher qu'un monstre n'en abuse!"

dira-t-il vers la fin de la pièce (IV,18).

Ce serait encore par dévouement que Figaro et Suzanne maintiennent des procédés propres à la comédie plutôt qu'au drame sérieux: les nombreuses "concertations" entre lui et Suzanne, les interruptions dans les conversations, la garde aux portes, les avertissements qui se prouvent presque toujours mal à propos.

Mais le plus étonnant est de voir dès la scène 2 de l'Acte I que depuis l'arrivée de Bégearss dans la maison, Figaro n'a pas découragé la formation d'une liaison quelconque entre Suzanne et Bégearss. Il se peut qu'il l'ait même encouragée, afin de mieux surveiller cet intrus. Suzanne ne semble pas avoir cru d'abord à la duplicité de Bégearss; il est possible aussi que pendant un temps elle se soit vraiment éprise du suave Irlandais. Du moins, Figaro fait des reproches à Suzanne dès la levée du rideau: "... M'aidez-vous franchement Suzanne, à prévenir ce grand désordre? Serais-tu dupe encore de ce très méchant homme?" (I,2).

Le mot "encore" implique que Suzanne se soit ravisée sur la sincérité de Bégearss, et qu'elle se soit "convenue" avec Figaro de l'aider à exposer le scélérat. Le rôle de Suzanne sera de faire semblant que rien n'a changé dans son attitude envers Bégearss et qu'elle l'admire toujours.

Devant leurs maîtres, les deux serviteurs doivent maintenir une façade d'éloignement: le Comte croit que Figaro "vit assez mal avec sa femme" (III,28); la Comtesse est surprise d'apprendre que Suzanne doute de l'authenticité de l'amitié de Bégearss pour la famille:

SUZANNE: Je souhaite, madame, que vous ne vous abusiez pas.
LA COMTESSE: Je t'ai vue autrefois lui [à Bégearss] rendre plus de justice (III,1).

A cette réplique, Suzanne baisse les yeux sans se défendre.

Bégearss est si clairvoyant qu'il se doute déjà de Suzanne: celle-ci s'en est rendu compte dès le commencement de la pièce:

> ... je crois qu'il se méfie de moi: il ne me dit plus rien. J'ai peur, en vérité, qu'il ne nous croie raccommodés.

répond-elle aux reproches de Figaro (I,2).

Alors Figaro doit faire voir à Bégearss que cette liaison est toujours une cause du désaccord supposé entre lui et sa femme.

"Feignons toujours d'être brouillés" dit Figaro à Suzanne quand ont entend venir Bégearss à la fin de cette même scène. Ils élèvent la voix et la querelle simulée se termine par un soufflet que Figaro feint de donner à sa femme au moment où Bégearss entre dans le salon.

Toute cette scène fait ressortir la dégénération de l'idéal de Figaro conçu par son auteur dans le Mariage. Sans pardonner à Beaumarchais cet amoindrissement à son ancien héros, on pourrait excuser à Figaro cette décadence en l'attribuant à la fixation qu'il a de démasquer Bégearss devant le Comte.

Pour rassurer la méfiance de Bégearss, Figaro n'a qu'à jouer le rôle du mari jaloux: "Monsieur" dit-il à Bégearss, "si je prends un arbitre de mes procédés envers elle [Suzanne], ce sera moins vous que tout autre; et vous savez trop pourquoi!" (I,3).

Suzanne, de son côté, doit "ne jamais le perdre de vue," ... rendre à Figaro, non seulement tout ce qu'il dit—car c'est là seulement ce qu'il veut dire—mais aussi "les mots qui lui échappent, le moindre geste, un mouvement; c'est là qu'est le secret de l'âme!"

En cela, Suzanne peut garder une certaine objectivité, mais Figaro pousse encore plus loin ses exigences:

> FIGARO: ... ne peux-tu pas être aussi perfide que lui? l'amadouer, le bercer d'espoir? quoi qu'il demande, ne pas le refuser?
> SUZANNE: C'est beaucoup!
> FIGARO: Tout est bien, et tout marche au but, si j'en suis promptement instruit (I,2).

Dans l'excès de sa méfiance, Figaro justifie tous les moyens afin de prouver qu'il a raison. Moralement sinon effectivement, Figaro est devenu proxénète: il absout sa femme par avance de toute culpabilité, pourvu que Suzanne lui rapporte promptement tout ce qui se passe!

Ainsi Beaumarchais renie l'argument du Mariage, où Figaro avait tant fait pour montrer que la moralité n'est pas relative à la condition de l'homme. Jamais le Figaro du Mariage n'aurait rêvé de compromettre ainsi sa dignité d'homme, ni l'honneur de sa femme, pour sauver le bien matériel de qui que ce soit: le contraire même est un des buts moraux de cette comédie.

On voit donc que dans La Mère coupable, Figaro conçoit son rôle et celui de Suzanne d'abord comme défenseurs de l'héritage de leur maître. Le concept borné de fidélité que Beaumarchais attribue ici à Figaro anéantit tout l'amour-propre qui caractérisait cet

égoïste charmant des comédies antérieures: une certaine clairvoyance et par occasion, l'habilité à dissimuler, sont à peu près les seules qualités de l'ancien Figaro dont Beaumarchais semble vouloir se servir dans La Mère coupable.

Suzanne aussi souffre de cette dégénération morale; du moins ne proteste-t-elle pas la marche à suivre que lui conseille son mari. Beaumarchais lui-même admet que Figaro a "déshumanisé" son épouse:

> La Suzanne, jetée entre ces deux lutteurs, n'est ici qu'un souple instrument dont chacun entend se servir pour hâter la chute de l'autre (31).

Il est triste que Beaumarchais n'ait trouvé aucune nécessité de s'excuser d'avoir amoindri ainsi le caractère de son ancien héros: autant en est-il une indication du manque de démocratisation de la pensée critique de cette époque, si préoccupée de l'aspect moral d'un mariage entre Léon et Florestine, qui sont après tout étrangers l'un à l'autre, comme l'indique Beaumarchais dans "Un Mot sur La Mère coupable."

On peut se consoler de ce manque d'intérêt dans le sort de Suzanne en constatant que sans manquer à la consigne, elle est encore assez "sage" pour savoir ne pas se compromettre plus qu'elle ne veut avec l'ennemi de Figaro!

En examinant encore une fois le caractère de Figaro, on peut comprendre la nécessité à l'exposition dramatique du "radotage" de la scène 2, Acte I; mais les nombreuses occasions où il se trouve obligé de "se concerter" avec Suzanne jusqu'à l'Acte III semblent encore plus symptomatiques d'un véritable radotage.

Au commencement de la pièce, Figaro entre sur la scène, en "regardant avec mystère": puis après s'être satisfait que Suzanne est seule, ils "se raccordent sur les principes...pour se rassurer qu'on s'entend."

Les instructions du Comte à la caméristе, à la scène 7 (Acte I): "Suzanne, en t'en allant, défends qu'on entre à moins que je ne sonne," signalent à Suzanne la nécessité de se concerter avec Figaro sur les projets du Comte et de Bégearss en ce qui concerne l'écrin de la Comtesse.

Pour intervenir à la scène 9, Figaro se sert d'une excuse qui satisfait précisément aux conditions requises: "J'entre parce qu'on a sonné."

A l'Acte II, scène 5, où Figaro est seul dans la bibliothèque, occupé à ranger la table et les tasses pour le déjeuner, Suzanne saisit l'occasion de se concerter avec Figaro sur "les nouvelles du jour" qu'elle vient d'apprendre à la scène 4 du premier acte——ou c'est plutôt un bulletin d'événements-projets, car Figaro n'a pas le temps de répondre avant qu'"Ariane-Suzon" s'enfuie.

A peine a-t-on apprêté le déjeuner (on ne pourra le prendre à cause de la détresse inconsolable de Florestine) que Figaro et Suzanne proposent de "se concerter" le soir. Après avoir été obligés de se concerter deux fois avant l'heure du déjeuner, on peut croire qu'ils vont trouver l'après-midi assez longue!

Les deux domestiques seront du reste assez occupés, car il y a toujours du monde à "avertir," ou à "prémunir"... Ce cafardage semble en effet occuper plus de temps que ne le font leurs

tâches domestiques. Ils ne se découragent pas que leur rapportage provoque la colère du Comte et la méfiance de Bégearss.

D'abord l'avertissement de Suzanne amène l'intrusion de Figaro à la scène de l'ouverture de l'écrin (I,9). Il s'aperçoit que le Comte en a retiré une des lettres qu'il tient encore: mais cette constatation ne lui sert à rien; au contraire, elle irrite le Comte et prouve à Bégearss que Figaro sait ce qui se passe. La réprimande du Comte ne l'arrête pas de courir aussitôt dire à la Comtesse que son mari se trouve mal. Sans doute la Comtesse a-t-elle mis trop de temps à trouver sa robe à peigner, car le Comte a déjà eu le loisir de lire la lettre fatale et de la serrer bien avant que la Comtesse "accourt" à la bibliothèque où elle trouve "que cet homme officieux [Figaro] vous fait encore un mensonge" (II,4).

Le devoir que Figaro se fait d'avertir les membres de la famille lui fait venir ce mot à l'esprit même quand l'occasion ne demande pas l'usage d'un verbe de connotation aussi forte: la Comtesse lui demande: "Figaro, dis donc à mon fils que nous déjeunons tous ici" (à la bibliothèque). "Madame, je vais l'avertir" répond officieusement le valet (II,9).

Après les scènes de l'Acte II, où Florestine s'afflige on ne sait pas pourquoi, Suzanne parie bien que c'est là du Bégearss tout pur, et elle veut "absolument prémunir" sa maîtresse. Pour une fois, Figaro prévient ce cafardage en lui disant d'attendre qu'il soit plus instruit (II,16).

Quelques minutes plus tard (scène 19), Léon indigné cherche

à provoquer un duel avec Bégearss pour avoir détourné Florestine de lui. Un duel ne serait pas dans les intérêts de Bégearss: il veut s'expliquer à Léon sans avoir de témoins. C'est le moment propice que choisit Figaro pour "courir avertir son père." Bégearss et Léon ont juste le temps de s'arranger à l'amiable lorsque Figaro, "accourant" avec le Comte, trouve Bégearss et Léon dans les bras l'un de l'autre. Heureusement Léon se charge d'expliquer le malentendu, attirant la colère du Comte sur lui au lieu de Figaro.

Le valet et la caméristе sont ensuite occupés pendant plusieurs scènes à accomplir les fonctions propres à leur condition. Tout à coup surgit un autre cas d'urgence! La Comtesse ordonne à Suzanne de veiller à la porte de son cabinet: il est évident que Bégearss insiste pour que la Comtesse brûle les lettres qui restent dans l'écrin. C'est une péripétie qu'il faut absolument annoncer au plus vite à Figaro. Epuisée sans doute par les courses précédentes, elle invite l'auditoire à partager avec elle la fatigue de celle-ci: "Courons, avant, avertir Figaro" souffle-t-elle dans un aparté (III,5).

Evidemment, Figaro s'est remis de la dernière maladresse, et il faut admirer quand même sa persistance, car il court encore une fois chercher le Comte pour que lui aussi témoigne de l'incendie des papiers. On se demanderait comment le Comte puisse croire son valet après tant de fausses alarmes, mais il se laisse entraîner une deuxième fois par l'enthousiasme de Figaro. La posture où on trouve Bégearss et la Comtesse semble bien en valoir la peine: Bégearss tient la Comtesse à bras-le-corps pendant que les papiers

brûlent (III,7). Cette fois, Figaro exulte: "Je l'ai tué", dit-il tout bas à Suzanne, mais elle est moins confiante: "Il est très subtil", observe-t-elle tout bas. Elle a raison. Bégearss s'en disculpera encore une fois(III,8).

En effet, tous les efforts concertés de Figaro et de Suzanne se révèlent inutiles à faire découvrir la duplicité de Bégearss. Ce sera une erreur de jugement de Bégearss lui-même qui le mènera à sa perte. A l'Acte IV il insiste pour que la Comtesse plaide la cause de son fils auprès du Comte. Cela permettra aux époux de s'expliquer (IV,18); les détails ajoutés par Suzanne et Figaro appuieront seulement la révélation de la fourberie de Bégearss que le Comte et la Comtesse auront eux-mêmes découverte.

Dans les comédies, la suffisance de Figaro n'enlevait pas à son amabilité: on comprenait qu'il faisait l'important un peu pour se rassurer, d'ailleurs sa fatuité était toujours tempérée par l'humour. Il n'a rien perdu de son assurance dans La Mère coupable. Il veut absolument être avisé des mouvements de Bégearss afin de mieux mener la contre-intrigue: cependant, toute son activité des quatre premiers actes consiste en un commérage inefficace. Figaro ne possède plus sa perspicacité d'autrefois; par conséquent les machinations de Bégearss le prennent toujours par surprise. Figaro ne peut pas les prévenir par des contre-mesures, puisqu'il ne sait plus où portera le prochain coup de son adversaire. Cependant Figaro ne perd pas son aplomb à cause de ses nombreuses gaffes. La faute ne serait pas à lui, mais à Bégearss dont la perfidie dépasse même l'imagination d'un homme aussi expérimenté que Figaro! Il ne voit pas

qu'en somme Bégearss n'est pas plus monstrueux que ne l'était Bartholo dans le Barbier; seulement, l'Irlandais est doué d'une prévoyance aussi pénétrante et juste que celle du Figaro des comédies. Bégearss devient pour le valet âgé un adversaire dont l'ingénuité le devance toujours: c'est en quoi consiste pour Figaro la profondeur de sa méchanceté. Ne s'étant pas aperçu de sa propre déchéance, Figaro insiste pour que ses alliés ne prennent aucune initiative sans le consulter. Suzanne ne peut même pas "prévenir" sa maîtresse que Bégearss aurait pu être responsable des larmes de Florestine. A la scène suivante, Figaro laisse savoir à Léon qu'il sait plus qu'il ne peut lui dire sur le compte de Bégearss. Il est vrai que ce sont des choses que Léon devrait savoir, lui dit Figaro, mais le valet n'est pas indiscret au point où il voudrait partager des secrets si importants avec un jeune impétueux: "... il ne faudrait qu'un mot de vous, trop vif, pour me faire perdre le fruit de dix années d'observations" (II,18).

Figaro a raison évidemment, mais comme il savoure l'occasion de prendre un air protecteur!

Le valet n'est jamais si affairé que lorsque la Comtesse s'évanouit: il est hors de lui pour avoir cette occasion de prononcer un diagnostic, d'annoncer qu'il sait justement "ce qu'il faut," et d'avoir par conséquent, une raison valable pour sortir en courant. Pendant son absence, c'est Suzanne qui donne à sa maîtresse un flacon à respirer, la desserre, et semble la ramener à elle autant par ses larmes que par ses soins. Lorsque Figaro accourt avec ses médicaments, la Comtesse a déjà repris connaissance, mais Figaro prend Dieu à

témoin de sa bonne chance d'être "rentré bien à propos!" Pendant que Léon et la Comtesse font leurs tristes projets pour l'avenir, Suzanne pleure dans un coin et Figaro est absorbé dans l'autre. Tous deux en sortiront pour rendre témoignage aux méfaits de Bégearss; quand vient le moment pour Figaro de courir au plus vite chez M. Fal récupérer avant Bégearss les trois millions, il ne quittera pas la scène avant d'avoir enjoint à tout le monde de s'abstenir de toutes mesures inautorisées pendant son absence.

> ... Attendez surtout mon retour, avant de prendre aucun parti... Suzanne! des gouttes à ta maîtresse. Tu sais comment je les prépare. Passez-la sur la chaise longue; et le plus grand calme autour d'elle. Monsieur, au moins ne recommencez pas; elle s'éteindrait dans vos mains!" (IV,18).

Le Comte lui assure qu'il n'y pense pas; Figaro ne doit pas perdre de temps, mais il ne peut pas s'empêcher, avant de sortir "précipitamment" de se détendre un moment à la chaleur de la bonne volonté du Comte pour faire à la Comtesse une analogie entre la colère et le besoin de pardonner chez les bons coeurs. Par conséquent, il arrivera chez M. Fal juste au moment où Bégearss sort de chez le notaire, portant en toute sécurité le portefeuille aux trois millions.

Dans les comédies, Figaro avait su cacher sa déception devant un adversaire lorsque celui-ci remportait l'avantage sur lui. Il exprimait généralement sa déception dans un aparté, sans donner à son adversaire la satisfaction de le voir admettre qu'on l'avait déjoué. Dans _La Mère coupable_, Beaumarchais cherche un effet dramatique assez difficile à justifier: Figaro perd son sang-froid au

point où il se trahit dans un geste exagéré, en pleine vue de Bégearss qui en ressent assez de joie.

Figaro vient de rentrer en scène, amenant le Comte pour arrêter la querelle entre Léon et Bégearss: mais tout a déjà été réglé, Léon vient de "rendre grâce" à Bégearss pour lui avoir pardonné sa méprise:

> LE COMTE: Ce n'est pas la centième fois que vous lui devez la reconnaissance. Au fait, nous lui en devons tous. (*Figaro, sans parler, se donne un coup de poing au front. Bégearss l'examine et sourit*) (II,21).

Ce manque d'aplomb de la part de Figaro ne fait pas remonter la confiance de Bégearss au point où il montre son jeu. Bégearss n'est pas déçu——il sait que c'est seulement une difficulté de surmontée: il ne sera pas emporté par la suffisance jusqu'à laisser tomber ses gardes. L'effet de ce geste par le valet ne semble qu'ajouter à l'impression de la défaillance de Figaro.

Il ne serait pas juste d'insister sur la dégénération de Figaro dans *La Mère coupable*, car il y a plusieurs occasions où il fait voir les traits remarquables de sa personnalité tels qu'on les a vus dans le *Barbier* et le *Mariage*.

Si Figaro ne garde pas toujours son sang-froid devant le succès de Bégearss, il lui tient tête dans leurs disputes de mots. Une de ses premières répliques, cependant, avait déjà servi:

> BEGEARSS: Vous me manquez, monsieur; je vais m'en plaindre à votre maître.
> FIGARO: Vous manquer! moi? C'est impossible (I,3).

Dans le *Mariage*, c'était à Basile qu'il avait envoyé la même pointe:

BASILE: Il me manque en toute occasion.
FIGARO: Si cela se pouvait (IV,2).

A la scène 22, Acte II, Figaro se rend compte que les trois millions d'or apportés par lui de Cadix pour son maître (et que le Comte lui demande dans la présence de Bégearss) sont destinés à Bégearss; l'astucieux valet comprend alors la signification du crêpe noir que Bégearss porte depuis le matin au bras de son uniforme. Figaro leur laisse savoir qu'il a deviné la manoeuvre: la dot des trois millions serait un "héritage." Le Comte, se fâchant, lui demande s'il a quelque remarque à faire là-dessus. Figaro est d'abord finement insolent, puis il vise à brûle-pourpoint le Comte et Bégearss:

FIGARO: Qui? Moi, monsieur? Je n'en doute d'autant moins que j'ai connu le parent dont monsieur hérite. Un jeune homme libertin, joueur, prodigue et querelleur, sans frein, sans moeurs, sans caractère, et n'ayant rien à lui, pas même les vices qui l'on tué; qu'un combat des plus malheureux... (II,22).

Si le Comte n'avait pas interrompu cette diatribe à la mémoire de son fils aîné, on se demande si Figaro ne se serait pas échauffé au point de lui faire rappeler que les biens de son fils, ayant été d'ailleurs si peu mérités, doivent passer à juste titre à Léon, le fils cadet, qui est en tout l'antithèse de son frère. On s'imagine que la tirade se terminerait par une longue liste des bonnes qualités de Léon que Figaro n'a pas pu prononcer avant de se faire couper la parole...

Figaro n'a quand même rien perdu de son arrogance. Le Comte en est si exaspéré qu'il se décide à prendre les mesures conseillées par Bégearss: il enverra Figaro à Malte en homme "affidé" pour surveiller Léon. Ce sera un moyen de s'en délivrer tout en le

récompensant de sa fidélité. On remarque avec quelque peu de nostalgie que Figaro malgré tous ses commérages, sait encore livrer un coup assez fort pour mériter de telles représailles!

Dans une passe de mots entre Bégearss et Figaro, celui-ci montre brièvement sa verve d'autrefois. C'est la seule scène de la pièce où les deux adversaires peuvent se confronter sans la présence gênante d'un troisième parti. Chacun trouve que l'autre est le seul obstacle à son bonheur, et ils se l'avouent dans l'entretien le plus spirituel de la pièce. C'est Bégearss qui entame le duel: son premier point est d'une ironie faussement géniale, ton que Figaro sait bien affecter lui aussi. Ils ont l'air de se détendre à ce concours de vivacité pendant une douzaine de répliques. C'est Bégearss le premier à prêter le flanc, et Figaro en profite pour lui porter un coup de traître assez adroit, avant de s'enfuir:

> FIGARO: ... Mais "chacun pour soi, Dieu pour tous," comme a dit le roi Salomon.
> BEGEARSS (souriant): Belle sentence! N'a-t-il pas dit aussi: "Le soleil brille pour tout le monde"
> FIGARO (fièrement): Oui, en dardant sur le serpent prêt à mordre la main de son imprudent bienfaiteur! (Il sort) (IV,2)

Dans cette dernière réplique, Figaro laisse tomber le ton impersonnel qui rendait humoristique son persiflage. Et c'est précisément cette incapacité de maintenir une vue impersonnelle de sa situation dans La Mère Coupable qui enlève à Figaro tout son humour. On ne s'attend pas à ce qu'il soit comique dans une pièce de ce genre; mais l'impression qu'il projette par tous ses procédés de cafardage, d'espionnage, de concertations avec Suzanne est d'une mesquinerie si naïve qu'il descend du comique pour retomber dans le

ridicule. Ayant perdu le bon sens qui lui offrait dans le Mariage une idée si juste de sa valeur d'homme dans le contexte plus large de la société, Figaro ne peut plus se voir ni voir son adversaire dans ce même contexte. Il n'est plus un homme aux prises avec un autre homme qui a le malheur d'être plus vicieux que probe. En effet, quand ce n'est pas par Tartuffe, Bégearss est symbolisé dans l'esprit de Figaro par le démon ou par le serpent. On ne badine pas avec le démon ni avec le serpent, encore moins se moque-t-on d'eux: l'humour est un attribut exclusivement humain.

La situation est encore moins amusante si on se trouve malgré soi aux prises avec le démon incarné, et qu'on n'a pas l'habitude de la prière. Ne sera-t-on pas obligé de s'avilir afin de combattre l'adversaire avec ses propres armes? Si toutefois cet adversaire se présente sous une forme moins offensive——un serpent déguisé en homme, par exemple——il s'agira simplement de savoir mieux dissimuler que cette bête pour en venir à bout.

Quant à la dissimulation, Figaro n'est pas obligé de se donner du mal pour apprendre où Bégearss reçoit ses lettres. Cette scène (II,8) est assez amusante où Figaro retire du malheureux Guillaume toute l'information qu'il désire. L'épisode évoque celui du Mariage où Figaro cherchait à savoir l'objet de la course de Fanchette. Mais quel contraste entre la bêtise de Guillaume et la fraîche naïveté de Fanchette! En affectant un air de sympathie pour un pauvre immigré qui a le malheur de servir un maître si louche, Figaro le "pompe" facilement, tout en l'assurant qu'il n'a rien dit. Par la suite, Figaro a la prévoyance de soudoyer un des

valets du banquier, et de se procurer ainsi la lettre qui compromettra Bégearss. Ce n'est qu'à la fin de l'Acte IV qu'il remettra au Comte cette preuve indiscutable de la perfidie de Bégearss. On se demande pourquoi il a attendu---s'en serait-il emparé juste avant cette rentrée si "bien à propos" où il s'attribuait le mérite de la reprise de conscience de la Comtesse? Il aurait le crédit de ne pas avoir voulu s'introduire dans la scène de réconciliation, où le repentir du Comte est si évident. Les circonstances ayant amené un éclaircissement sans l'intervention de Figaro, il a pu ne pas s'en souvenir jusqu'au moment où le Comte s'indigne: "Pensera-t-il [Bégearss] s'en disculper?" (IV,18).

A la fin de l'Acte IV, donc, l'acquisition de la lettre de Bégearss est le seul procédé que Figaro ait pu mener à bien. Par contre, le temps qu'il a mis à faire ses recommandations officieuses de la dernière scène lui aura valu la perte des trois millions de son maître. Pendant l'entr'acte, puis au cours de l'Acte V, il faudra que Figaro déploie ses talents s'il veut récupérer l'argent. Mais le valet est toujours en forme quand il est appuyé d'un groupe admirateur à qui les circonstances ne permettent pas de contribuer à l'ourdissage de l'intrigue. Sa tâche solitaire aura deux buts: de recouvrer le portefeuille, et de faire admettre à Bégearss que le contenu est un don du Comte, non pas un héritage. Il faut aussi que M. Fal témoigne à cette scène: alors Figaro, se consolant vite d'avoir manqué l'objet de sa course, ramène le notaire avec lui. Pour mieux expliquer à Bégearss la présence imprévue de M. Fal chez le Comte, Figaro insiste pour que le notaire apporte avec lui le

contrat de mariage. Figaro n'oublie pas de passer à l'ambassade chercher l'agrément du roi, le courrier d'Espagne arrivant par bonheur juste au moment où il passe!

Quant à la vraisemblance de la scène qui se présentera à Bégearss, Figaro fera voir que le Comte a avancé l'heure de la signature du contrat pour en finir avec les machinations de son valet pour prévenir ce mariage. Au moment de la rentrée de Bégearss, à l'Acte V, le Comte sera en train de chasser son valet, le dénonçant devant la famille pour avoir tenté de nuire à son meilleur ami.

Dès son entrée, on peut comprendre l'étonnement de Bégearss devant l'attitude obséquieuse de Figaro, si contraire à son arrogance habituelle. Mais enfin, si vraiment le Comte le chasse, Figaro sera dépourvu dans sa vieillesse, et en effet le valet n'a rien à perdre en affectant de se repentir! Figaro reprend le fil de son intrigue en admettant humblement avoir tout fait pour nuire à Bégearss: il énumère de point en point les procédés qui lui ont manqué depuis le matin, tout en savourant la tension qui s'augmente dans ses alliés impatients de voir où il veut en venir. Il termine sa confession par un plaidoyer désespéré:

> FIGARO (bien humble): Hélas! je n'ai plus rien à dire puisque c'est cette explication qui a fait chercher M. Fal pour finir ici le contrat. L'heureuse étoile de Monsieur a triomphé de tous mes artifices ... Mon maître! en faveur de trente ans... (V,7).

Figaro n'ose plus continuer!

Le Comte laisse à Bégearss le jugement puisque c'est lui l'offensé. L'émotion coupe la parole à Figaro: "Monsieur Bégearss!"

---et c'est tout ce qu'il parvient à dire. Le moment est propice, Bégearss se permet de sermonner un peu les jeunes gens avant de prononcer le jugement: "Monsieur, pour cette fois encore, qu'il parte!" Le Comte prétend y souscrire, et Figaro dans l'ardeur de son repentir, avoue que la sentence est méritée. Puis il donne le mot à M. Fal dont on admire la prestesse: celui-ci donne la réplique à perfection, cherchant dans le contrat la disposition critique. Tout en le lisant, il tend la main pour recevoir de Bégearss la donation en question afin d'attester devant les personnes engagées le montant de ce don du futur époux à Florestine. L'esprit prompt de Figaro oblige Bégearss à remettre au notaire la somme qu'il a retirée pour "fournir aux apprêts des noces." M. Fal la remet gravement avec les autres effets dans le portefeuille qu'il donne ensuite à Figaro en le requérant d'un ton judicieux de tout additionner "pendant que nous achèverons."

Figaro n'a pas de peine à affecter l'air exalté avec lequel il se rend naïvement à la conviction de la générosité de Bégearss. Il semble vouloir appuyer son plaidoyer dans une exclamation qui paraît d'abord hors de contexte: "et moi j'éprouve qu'un bon repentir est comme toute bonne action, qui porte aussi sa récompense."

Bégearss se laisse entraîner à sa destruction: "En quoi?" demande-t-il.

Emu par l'évidence tangible de la générosité de Bégearss, Figaro continue d'abord à s'émerveiller: "J'ai le bonheur de m'assurer qu'il est ici plus d'un généreux homme. Oh! que le ciel comble les voeux de deux amis aussi parfaits! Nous n'avons nul besoin

d'écrire." En effet, les contrats sont inutiles entre deux hommes aussi probes que Bégearss et le Comte!

Toutefois, Figaro doit préciser pour que les autres puissent apprécier avec lui la grandeur d'âme de ces deux amis:

> au Comte: Ce sont vos effets au porteur: oui, Monsieur, je les reconnais. Entre M. Bégearss et vous, c'est un combat de générosité: l'un donne ses biens à l'époux, l'autre les rend à sa future!

Puis c'est à son tour de sermonner les jeunes gens: il est touchant de le voir ainsi rendre le bien pour le mal: "Monsieur, Mademoiselle! Ah! quel bienfaisant protecteur, et que vous allez le chérir!"

Il n'y a pas d'indications scéniques, mais on comprend que Figaro, s'étant adressé d'abord au Comte, puis aux jeunes gens, doit se retourner vers Bégearss pour le combler encore une fois de louanges. L'expression déconcertée de Bégearss l'arrête tout court: Figaro s'alarme à la pensée d'avoir manqué de délicatesse en révélant ainsi la générosité inouïe de ces deux hommes modestes: "Mais que dis-je? l'enthousiasme m'aurait-il fait commettre une indiscrétion offensante?"

Dans le silence qui s'ensuit, Bégearss doit se rendre compte qu'il n'ose pas contredire Figaro dans la présence du Comte, surtout qu'en ce moment, Figaro tient l'argent et que le contrat n'est pas encore signé! Il doit donc faire bonne mine à mauvais jeu: il veut, dit-il, mettre son âme à l'aise s'il peut, avec la permission du Comte, avouer que "je tiens de lui ces effets."

Un peu mal à l'aise d'avoir été obligé d'admettre son artifice, et se sentant dépourvu de ne pas tenir le portefeuille, il le

redemande aussitôt: il veut avoir l'honneur de le mettre aux pieds de Florestine.

C'est le moment de la dénonciation: Figaro a prévu jusqu'au dernier contrecoup de Bégearss qui veut prévenir l'agrément du roi en portant contre son ancien bienfaiteur une fausse accusation de trahison. Mais Figaro tient déjà cet agrément pour l'échange des biens de son maître: grand bien lui fasse à Bégearss, ses libelles, dernière ressource des lâches!

Ayant réussi à sauver les biens de son maître, Figaro a soin cependant de bien faire voir qu'il n'est aucunement motivé par le gain: il refuse les deux mille louis que Bégearss avait soustrait pour les apprêts des noces. Ce don du Comte ne serait qu'un témoignage de sa gratitude, "en attendant la récompense qui t'est bien due" lui promet celui-ci:

> FIGARO (vivement): A moi, Monsieur? Non, s'il vous plaît! moi, gâter par un vil salaire le bon service que j'ai fait! ma récompense est de mourir chez vous... (V,8).

Depuis son engagement permanent au service du Comte dans le Mariage, le valet éprouve toujours le même ressentiment de ce que le Comte lui impute l'intérêt personnel comme ressort de conduite; sa réplique évoque celle du Mariage (IV,1), où il reprochait au Comte son accusation d'avoir accepté un paiement de la Comtesse.

Il est vrai qu'à la fin du Mariage Figaro croyait mériter autant les deux dots du Comte et de la Comtesse que l'annulation de sa dette à Marceline (pour ne pas oublier le diamant du Comte que la Comtesse rendit à Suzanne). Mais les circonstances lui

permettaient de les accepter de bonne grâce: on les lui donnait à titre de cadeaux de noces, non pas en paiement d'un "vil salaire."

Beaumarchais permet donc à Figaro d'ourdir infailliblement l'intrigue du dernier acte de La Mère coupable: on s'aperçoit que dans sa vieillesse, malgré son désintéressement, c'est dans le domaine de l'argent que Figaro a le plus de succès. Il n'a plus de ces talents si subtils qui l'amenaient à démasquer ses adversaires sans être obligé de s'amoindrir---tout au contraire!

Dans les comédies, d'ailleurs, l'exposition de la victime semblait satisfaire au désir de Figaro de la voir punie: la peine de l'offenseur serait d'être obligé de vivre désormais en pleine conscience de ses défauts dans une société qui la méprise, ou bien de se corriger. A la fin du Mariage, le Comte démasqué revient de ses égarements et montre beaucoup plus d'intégrité qu'il n'a fait voir au cours de la pièce. La fourberie du tuteur dans le Barbier, n'a pas causé sa proscription du Château du Comte et de la Comtesse; il est donc permis de le revoir dans le Mariage. C'est un personnage encore assez maussade au début, mais il s'épanouit peu à peu sous la préoccupation de Marceline, de Figaro et de Suzanne. A la fin de La Mère coupable, cependant, Figaro exulte de la dépravation morale et matérielle du traître Bégearss. On va le laisser, dit-il, "en proie à sa fureur," "... à bout de voie, et pas vingt-cinq louis dans le monde" (V,8). Dans sa jeunesse, Figaro avait l'esprit moins récriminatoire: sa satisfaction était de tromper le trompeur. Dans sa vieillesse, Figaro se plaît à le voir dépourvu de tout espoir de redressement. Dans l'esprit de Figaro, c'est

une punition équitable à un homme qui se serait déshumanisé à dessein pour atteindre au gain. Cette attitude implacable de Figaro envers son adversaire achève, à notre avis, la déchéance de Figaro.

Le Comte ne représente plus pour lui ni son alter ego ni son rival. Le passage du temps et l'embourgeoisement des Almaviva ont amené un certain prosaïsme dans les relations entre le maître et son valet. Dans La Mère coupable, l'esprit de Figaro se préoccupe exclusivement de ses intérêts domestiques. La portée de son rôle est limitée par les valeurs pragmatiques qui le motivent, valeurs que son créateur embourgeoisé attribue sans question au valet dont il cherche encore à faire un héros.

Le succès sans précédent au dix-huitième siècle des comédies de Beaumarchais ne semble pas avoir satisfait à ses aspirations d'auteur dramatique. Dans son "Essai sur le genre dramatique sérieux" de 1767, Beaumarchais défend le droit de l'artiste d'oser franchir les "bornes trompeuses" des règles prescrites: dans l'art, le génie curieux "s'ègare quelquefois, mais c'est lui seul qui porte au loin dans la nuit du possible le fanal vers lequel on s'empresse de suivre. Il a fait un pas de géant, et l'art s'est étendu..." Son désir d'innover dans le genre sérieux ne dut pas le quitter même lorsqu'il écrivait le Mariage: il écrivit cette comédie vers 1778, mais en même temps il dut former quelques idées sur le fond d'un drame "bien intrigué" La Mère coupable, si l'on peut croire à sa véridicité et à la fidélité de sa mémoire dans sa lettre à M. Martineau en 1797, où

il prétend avoir travaillé pendant vingt ans à en composer la "situation épineuse."

Les chercheurs sont d'accord que La Mère Coupable fut rédigée en 1790 ou tout au commencement de 1791. Mais déjà en 1784, la pièce était "sur mon chantier," affirme Beaumarchais dans une lettre au Baron de Breteuil. Pendant ces longues années de conception, on se demande quelles élaborations durent y intervenir: ce ne fut qu'en 1786 que Beaumarchais devait connaître l'avocat Bergasse qu'il identifia avec le traître de sa pièce. Le personnage du traître existait-il avant cette date dans la conception de l'auteur pour cette pièce? La situation de La Mère Coupable se serait-elle pas "épineuse" sans la présence de Bégearss? Le Comte et la Comtesse ont tous deux un enfant illégitime: Florestine, la fille du Comte, passe pour sa pupille; Léon, le fils de la Comtesse, né pendant l'absence du Comte à Vera Cruz, passe pour le fils cadet du Comte. Il a vingt ans, et depuis ces vingt ans, la Comtesse n'ose pas avouer sa faute à son mari qui s'en doute, mais ne veut pas accuser sa femme sans avoir de preuve tangible. La mort de leur fils aîné ne fait qu'ajouter à la nécessité pour la Comtesse de garder son secret: sans cela, Léon perd son droit à l'héritage du Comte. L'attraction naissante entre Léon et Florestine nécessite un éclaircissement du point de vue du Comte, car malgré ses doutes, il y aurait toujours la possibilité d'inceste dans un tel mariage. Le Comte serait obligé d'exiger de la Comtesse l'aveu de sa faute: sans doute serait-il obligé de lui avouer la sienne en même temps, pour expliquer sa dureté envers elle. On imagine donc pour Figaro un rôle beaucoup plus délicat qu'il n'a dans la pièce définitive.

On le voit, vieux serviteur fidèle, pris entre son affection pour son maître et son dévouement pour sa maîtresse, sympathique aux motivations de chacun. Ce serait à lui de les aider à surmonter cette confrontation importante de leur vie conjugale où ils se trouvent plus ou moins heureux, en leur faisant voir qu'ils s'aiment toujours malgré les égarements de leur jeunesse.

Il est probable que c'était là pour Figaro un rôle plus effacé que celui qu'il avait joué dans les comédies, mais ce rôle serait encore assez important pour qu'il puisse montrer la profondeur de sa perception et de sa sympathie pour la souffrance morale de ses maîtres. A lui de les rassurer qu'on ne les jugera pas plus méchants qu'ils ne le sont.

Les événements de la vie personnelle de Beaumarchais pendant les années 1785-1791 durent beaucoup affecter la perspective de l'auteur: sa courte détention dans la prison de Saint-Lazare l'humilia au point où il envoya sa démission de magistrat de la capitainerie du Louvre, puis il se renferma chez lui pendant quelque temps, se refusant à voir personne autre que les membres de la famille et quelques amis intimes. Sous la pression de l'opinion publique, sa réhabilitation fut cependant effectuée assez vite: on présenta le Barbier à la Cour, on y invita Beaumarchais, et la reine elle-même joua le rôle de Rosine. La Couronne s'acquitta de la réclamation de Beaumarchais pour la perte de dix vaisseaux perdus pendant la révolution américaine: aux 1,475,000 livres déjà payées, on ajouta une subvention de 800,000 livres.

A cinquante-quatre ans donc, Beaumarchais était dans une

situation où il aurait pu se plaire à une vie de retraité, car il devenait sourd. D'ailleurs il était riche, même très riche. Le gai luron d'autrefois s'embourgeoisait d'une façon remarquable: en mars 1786 Beaumarchais épousa Thérèse de Willermauz, sa maîtresse depuis douze ans et mère de sa fille Eugénie. En 1787, il entreprit la construction d'une maison splendide dans un des quartiers les plus pauvres de Paris, tout près de la Bastille.

Mais déjà les ennemis de Beaumarchais s'étaient aperçus de la défaillance de son ancien esprit batailleur. Les adversaires de la Compagnie des Eaux de Paris engagèrent Mirabeau à faire circuler un pamphlet contre cette entreprise dans laquelle Beaumarchais était le plus important commanditaire. La réplique de celui-ci manquait de verve; au deuxième pamphlet de Mirabeau, chargé d'invective contre Beaumarchais, l'ancien gladiateur ne répondit pas. Le caissier Kornman, voyant l'occasion de se venger de Beaumarchais, engagea au printemps 1786 le jeune avocat Bergasse à reprendre sa cause. Celui-ci fit circuler des attaques vicieuses contre la personne de Beaumarchais, qui se trouvait malgré lui engagé dans un conflit où Bergasse semblait gagner l'avantage; tous les anciens antagonistes se joignirent au combat, et Beaumarchais confondu, dut recourir au Parlement de Paris en intentant à ses ennemis un procès de diffamation. Quand enfin il gagna son procès en avril 1789, la foule déçue de voir l'ancien rebelle rangé du côté de la loi, hua Beaumarchais et applaudit Bergasse.

Cette réception de la foule fut sans doute une dragée amère pour Beaumarchais, qui avait été le héros populaire de tant de combats. Beaumarchais dut se rendre compte du danger irréparable

pour sa carrière et pour sa réputation dans un tel embrouillement, surtout à cet âge où on a moins le temps et la force de se réhabiliter dans l'opinion publique. Si la rédaction définitive de La Mère coupable fut effectuée entre 1789 et 1791, ne penserait-il pas s'y justifier auprès d'un public qui l'identifiait maintenant à la classe privilégiée?

En effet, après la chute de la Bastille et les événements orageux de la fin de l'année 1789, Beaumarchais espérait voir une révolution bourgeoise où on parviendrait sans trop de carnage à un système social où les catégories seraient basées sur les valeurs personnelles, non pas sur le privilège héréditaire. Le calme politique et la prospérité relative des années 1790-91 où l'Assemblée Constitutionnelle travaillait à bâtir une nouvelle France rassuraient Beaumarchais sur la réalisation de son rêve pour l'Etat français. On comprend que sous un tel régime il se trouverait plutôt dans la situation d'un seigneur dépouillé de ses titres que dans celle du valet de ce même seigneur embourgeoisé!

C'est évidemment ce qui se passe dans La Mère coupable. En se projetant dans le rôle du Comte, Beaumarchais se désintéresse proportionnellement de celui de Figaro. C'est le Comte qui agit en porte-parole de Beaumarchais et qui, aidé par la Comtesse, démasque le traître.

Les efforts du valet n'ayant pas réussi à en faire autant, il reste à Beaumarchais à justifier la présence de Figaro dans la pièce. En effet, Beaumarchais eut quelque difficulté à répandre de l'intérêt sur l'Acte V où il voulait que "ce vieux valet

eût l'insigne honneur de sauver, à travers une action terrible, toute la fortune de son maître..." (32). Beaumarchais avoue l'avoir "refondu trois fois, ce cinquième acte, car c'est celui qui m'a le plus coûté" (33).

L'Acte V paraît en effet une rallonge, ou tout au moins un épilogue, selon Scherer (34). Beaumarchais l'aurait-il ajouté comme témoignage symbolique à son ancien héros? La critique de ce M. Martineau contre laquelle Beaumarchais se justifie avec tant de soin semble avoir porté en grande mesure sur la superfluité du dernier acte. Beaumarchais se justifie en disant qu'il voulait que Figaro sauve la fortune de son maître, et délivre la famille d'un monstre qui la dépouillait. On ne croit plus que Bégearss puisse effectivement dénoncer le Comte auprès du roi d'Espagne, puisque le Comte tient la lettre qui témoigne de la duplicité de son ancien confident. Même si on ne lui avait pas enlevé les trois millions, cette somme ne représente qu'un tiers de la fortune du Comte, et la famille Almaviva ne serait pas entièrement dépouillée d'être obligée de vivre des six millions qui lui restent!

La présence de Figaro dans le drame s'explique mieux par le désir de Beaumarchais de donner de l'unité à son oeuvre; c'est Figaro qui doit recouvrer les biens que son maître a prodigués à un monstre, "pour faire étouffer de sanglots les mêmes personnages qui vous firent rire aux éclats," dit-il à M. Martineau. Mais ce désir d'unité ne revient-il pas à l'exploitation d'un personnage? Beaumarchais admet dans "Un mot sur La Mère coupable" l'utilité qu'il trouve à reprendre les personnages de ses comédies:

"Sur des événements antécédents connus (et c'est un fort grand avantage), j'ai fait en sorte qu'un drame intéressant existât aujourd'hui entre le Comte Almaviva, la Comtesse et les deux enfants." Beaumarchais indique que les "événements connus" facilitent l'exposition de la pièce; mais il ne dit pas que la seule présence du Comte et de la Comtesse (sans parler de Figaro ou de Suzanne) dans une nouvelle pièce écrite par lui excitera la curiosité du public avide de huer ou d'applaudir les personnages autant que l'auteur. Si le drame ne réussissait pas comme pièce de théâtre, on serait toujours intrigué de voir ce qu'étaient devenus en vieillissant ces personnages si charmants qu'on avait connus dans leur jeunesse!

On peut comprendre la diminution de l'intérêt de Beaumarchais dans le personnage de Figaro, puisque celui-ci ne parle plus pour lui dans La Mère coupable. Il est plus difficile d'expliquer la dégénération morale de Figaro, si évidente dans son attitude envers Suzanne. La perspective de Figaro en face de son devoir le mène à conseiller à sa femme des procédés qui le dégradent autant qu'ils déshonorent Suzanne. Une variante du manuscrit, supprimée dans la pièce, fait ressortir plus explicitement cette défaillance morale:

SUZANNE: Il n'est ici que mon brutal de mari que vous n'ayez su gagner!

BEGEARSS: Ce monsieur fait aussi... de la politique avec nous. Il finasse, intrigaille et cherche à pénétrer nos projets pour y nuire. Mais misérable polisson, fureteur, proxénète, trois ans d'un bon exil vont nous faire raison de toi! (IV,5) (35)

Un commentaire de Scherer sur la dramaturgie de Beaumarchais

semble porter sur ce problème:

> Ses pièces les plus réfléchies sont déduites à partir de principes. S'il faut l'en croire, il a même serré les problèmes dramatiques de si près, qu'à chaque pas de son raisonnement, il a dégagé une solution qui n'est même pas seulement la meilleure, mais dans la situation concrète définie à ce moment, la seule possible.
>
> Les motifs qu'il a d'écrire une pièce comme il l'a écrite, seraient dans cette perspective, nécessaires et contraignants à chaque étape de sa démarche, et il arriverait infailliblement, par une série de déductions, à la solution rigoureuse du problème posé (36).

Donc, pour répondre au problème posé par l'introduction de Bégearss dans son drame, Beaumarchais dut choisir son ancien "machiniste" Figaro comme adversaire à ce traître perceptif et froidement calculateur. Le caractère de Bégearss toutefois est peu complexe: il n'est motivé que par le désir du gain. Il ne montre aucune sensibilité humaine ni morale en se dirigeant vers son but unique. Beaumarchais a supprimé jusqu'à ce court monologue du manuscrit de la fin de l'Acte I, où Bégearss se reconnaissaît un peu de fragilité humaine:

> BEGEARSS: ... Il faut maintenant empêcher que la Comtesse ne voie qu'elle [la lettre de l'écrin] lui manque. Ma vieille passion rappelée, ces vieux pièges tendus à la crédule Suzanne (*avec le ton du regret*) , au risque de m'y prendre aussi... (37)

Il est vrai que Bégearss, dans la version définitive, fait une allusion à ses tentatives pour séduire la Comtesse. Il confie à Suzanne ses projets de mariage à Florestine:

> BEGEARSS: ... Tu sens que l'amour n'est pour rien dans un pareil arrangement. (*L'air caressant*). Je n'ai jamais vraiment aimé que toi.
> SUZANNE: Ah! si Madame avait voulu...
> BEGEARSS: Je l'aurais consolée sans doute; mais elle a dédaigné mes voeux... (I,4).

Mais les répliques supprimées de cet entretien révèlent mieux ses motifs:

BEGEARSS: ... Mes voeux... Ces choses-là ne s'oublient guère.
SUZANNE: En vous donnant sa plus tendre amitié.
BEGEARSS: Oui, le besoin de s'épancher avec un confident instruit. (En patelinant). Ma chère Suzanne y met plus de grâce.
SUZANNE: Il vous prend là, Monsieur, d'obligeants souvenirs.
BEGERASS: L'ai-je donc jamais oubliée... (38)

Bégearss ne cherche donc pas l'intimité des femmes de la maison par désir charnel seulement: elles sont pour lui des confidentes, des instruments dont il se sert pour sonder sa position afin de mieux diriger sa conduite.

Figaro, comme seul adversaire de Bégearss, est beaucoup plus vulnérable dans La Mère coupable qu'il ne l'était dans les comédies: il n'a plus l'alliance habile du Comte comme dans le Barbier, ni celle de la Comtesse ou de l'assemblée des personnages secondaires qui se rallient derrière lui dans le Mariage. Dans La Mère Coupable, on vit chez les Almaviva dépaysés comme dans un aquarium. Hors des murs il y a un monde indifférent, où on a des contacts impersonnels avec le notaire, et l'ambassade: Figaro va chez le banquier O'Connor seulement parce qu'il en est contraint. Dans ce monde aux horizons rétrécis, Figaro doit se sentir dépourvu: il n'est vraiment plus qu'un "pauvre valet, obligé à beaucoup de ménagements." (39) Il n'a aucun choix——il doit descendre au niveau de Bégearss où "l'amour n'est pour rien." Il sait que la Comtesse a refusé à Bégearss la "consolation" d'une liaison avec elle: mais Suzanne n'a-t-elle pas toujours autant d'attrait que sa maîtresse?

Si Bégearss ne trouve pas dans une liaison avec Suzanne la même efficacité à atteindre ses buts, la caméristе suffira à son besoin d'un "confident instruit."

Figaro doit feindre, alors, de "vivre assez mal" avec Suzanne, afin de faciliter la formation de cette liaison critique entre Bégearss et la caméristе.

Suzanne deviendra effectivement agent double——tant pis que lui, Figaro, devienne en même temps proxénète——ce qui importe c'est de s'informer des projets du scélérat! Figaro lui-même s'étonne du succès de ses procédés: "Mais quel intérêt assez pressant lui fait faire une telle école et desserre les dents d'un tel homme?" (II,7). Il ne conçoit pas que Bégearss ait déjà jugé inefficaces ses efforts pour lui rendre la pareille; Bégearss sait qu'il n'a rien à craindre des conséquences des commérages du vieux valet, car le traître a pleine confiance en son habilité à se disculper quelle que soit la situation compromettante où le Comte et la Comtesse le surprennent. Si le caractère de Bégearss n'est pas complexe, il reste infiniment rusé: donc, en lui opposant tous les ressorts à sa disposition——où toujours, l'amour n'est pour rien——Figaro ne réussit pas à démasquer son adversaire. Depuis vingt ans le valet redoute autant que Bégearss la cherche, cette confrontation décisive de l'Acte IV. Ces deux adversaires sont eux-mêmes trop superficiels pour estimer la complexité du caractère du Comte: la découverte inattendue par celui-ci de la profondeur de son amour pour la Comtesse mènera à un éclaircissement entre les époux, et par conséquent, à la découverte de la duplicité de Bégearss.

On peut comprendre que le public fut déçu et que la critique du temps trouva que La Mère Coupable manque de "variété de tons," car chacun des premiers personnages semble avoir comme seul ressort son idée fixe particulière. Il y a des observations intéressantes dans la Correspondance littéraire de juin 1792, sur les premières représentations de la pièce:

> Après beaucoup de débats, d'intrigues, de sollicitations, de conseils, d'incertitudes, c'est au nouveau théâtre du Marais que M. de Beaumarchais s'est déterminé à donner sa Mère coupable, ou l'Autre Tartuffe, et le jour au moins de la première représentation (le mardi 26 juin), il a eu sans doute toutes les raisons du monde à s'en repentir, car jamais pièce nouvelle ne fut plus mal accueillie et surtout plus mal jouée; mais ce n'est pas sur cette première impression que nous nous permettons de juger l'ouvrage. (40)

Les autres représentations de l'été 1792 furent en effet mieux reçues, et la pièce eut un très grand succès, après le rapatriement de Beaumarchais. Voici ce qu'en dit Scherer:

> A son retour, La Mère coupable fut jouée à la Comédie-Française. Beaumarchais assista à la représentation du 5 mai 1797,qui fut triomphale: Gaiffe a pu comparer les acclamations du public à celles du "couronnement" de Voltaire lors de la fameuse représentation d'Irène. Le succès fut durable. La Mère coupable resta au répertoire jusqu'en 1850; elle avait eu en tout cent quatorze représentations. Son souvenir resta longtemps assez vivant pour qu'en 1884 le critique J.-J. Weiss parlât encore de la "trilogie" de Beaumarchais. (41)

Ce succès fait voir que le public français des années 1797-1850 dut être d'un tempérament plus sympathique à celui de Beaumarchais que ne l'est celui de nos jours: "... quand je veux rire," disait-il,"c'est aux éclats; s'il faut pleurer, c'est aux sanglots. Je n'y connais de milieu que l'ennui." (42) On doute que l'auditeur moderne d'une lecture de La Mère coupable, même

par Beaumarchais lui-même, s'y reconnaisse justement, en ce beau milieu. Mais Beaumarchais semblait estimer, même avant la première représentation, que son drame n'aurait pas l'attrait universel de ses comédies: il en envoya un mot d'avertissement à la Comtesse d'Albany qui l'avait invité à lire sa pièce devant quelques invités:

> Admettez donc qui vous voudrez à la lecture de mardi, mais écartez les coeurs usés, les âmes desséchées, qui prennent en pitié ces douleurs que nous trouvons si délicieuses. Ces gens-là ne sont bons qu'à parler révolution. Ayez quelques femmes sensibles, des hommes pour qui le coeur n'est pas une chimère, et puis pleurons à plein canal. Je vous promets ce douloureux plaisir et suis avec respect, Madame la Comtesse, etc ... (43)

Certains amateurs du théâtre au XXe siècle se divertissent peut-être à pleurer, mais les circonstances et les préjugés modernes ont évolué et le dramaturge doit en relever de nouveaux pour faire couler les larmes de son auditoire. Le Figaro des comédies reste toutefois le champion scintillant des opprimés dans l'assistance, car en tout temps la majorité des exploités trouvent comme lui que s'ils le sont, c'est malgré eux! Comme lui, le petit particulier a peu de fortune à se faire escroquer, peu de réputation à se faire envier, et dans son mariage il est peu probable qu'il ait de grands secrets à cacher. La déclaration de Beaumarchais dans "Un mot sur La Mère coupable" semble par trop optimiste:

> Une telle action dramatique peut s'appliquer à tous les temps, à tous les lieux où les grands traits de la nature et tous ceux qui caractérisent le coeur de l'homme et ses secrets ne seront pas trop méconnus.

Ce drame semble au contraire le véhicule des ressentiments personnels---même paranoïaques---d'un vieillard riche et réputé contre ses ennemis. Beaumarchais oubliait un précepte dramaturgique

qu'il formula dans sa "Préface au Mariage de Figaro":

> J'ai pensé, je pense encore, qu'on n'obtient ni grand pathétique, ni profonde moralité, ni bon et vrai comique, au Théâtre, sans des situations fortes et qui naissent toujours d'une disconvenance sociale, dans le sujet qu'on veut traiter.

Il est vrai que dans La Mère coupable, Beaumarchais a soin que la jeunesse et l'amour l'emportent sur les préventions de la génération précédente, mais c'est un dénouement secondaire à l'exposition du traître. Il y a ici une altération remarquable dans la perspective de la Comtesse à ce sujet. Dans les comédies, lorsqu'il était question de son propre bonheur, la jeune Rosine avait défendu le droit fondamental du jeune amour en concurrence avec l'intérêt ou le privilège. Mais Rosine vieillie renonce à cette disposition d'esprit en faveur de ce qui est expédient: l'amour de Florestine et Léon est pour elle une considération moins importante que la garde du secret de la naissance de Léon. Elle choisit d'assurer son propre honneur et celui de son fils plutôt que de risquer son bonheur en admettant la vérité au Comte. Lorsque Bégearss annonce à la Comtesse l'intention du Comte de marier Florestine avec lui, la Comtesse se saisit de ce procédé qu'on lui offre tout prêt: "Par là nos secrets sont couverts; nul étranger ne les pénétrera" dit-elle (III,2). Les "jours heureux" qu'elle anticipe pour sa famille après ce mariage sont une projection de son propre soulagement. Pour le moment, du moins, elle n'a aucune pensée au bonheur du jeune couple qu'elle prétend aimer profondément:

> Elle les sacrifie sans lutte au repos de son ménage. Peut-être Beaumarchais est-il passé là à côté du véritable drame. En tout cas, l'héroïne vieillie du Barbier de Séville ne défend pas "la jeunesse et

> l'amour." Ils sont immolés sans débat aux intérêts et à l'égoïsme de la génération précédente. (44)

Cette défaillance de la Comtesse rappelle la contradiction déjà remarquée dans le caractère du héros de Beaumarchais. En écrivant _La Mère Coupable_, l'auteur vieilli reprenait son art, mais il trouvait lui-même que sa "palette" était desséchée par l'âge et les contradictions: "_La Mère Coupable_ a dû s'en ressentir" dit-il dans sa préface à cette pièce.

Beaumarchais se doutait donc que la carrière des personnages de ses comédies, y compris celle de Figaro, ait atteint à son apogée dans la force de l'âge de l'auteur.



CONCLUSION

Il se peut que Beaumarchais ait d'abord créé son valet pour une parade; du moins le succès de Beaumarchais dans la composition de ce genre de farce dût l'encourager lorsqu'il songea à la composition de son opéra-comique le *Barbier de Séville*. Quand celui-ci fut refusé par les Italiens, les amis de Beaumarchais l'en félicitèrent. Selon son ami et son biographe, Gudin de la Brennellerie, les intimes de Beaumarchais trouvaient que le *Barbier de Séville* aurait plus de succès au Théâtre de Molière qu'à celui d'Arlequin. On peut alors comprendre que l'intérêt de cet opéra-comique dépendait moins de la musique que de sa valeur dramatique:

> Je vois, par sa lettre à la duchesse de..., qu'il formait déjà en 1771 des projets pour agrandir le genre dramatique pour donner à la scène plus de vérité, plus de variété, plus d'intérêt; mais comme il aimait beaucoup la musique, il voulait aussi essayer d'en faire au théâtre un nouvel emploi... (45).

Beaumarchais n'avait pas de prétentions comme compositeur, selon Gudin de la Brennellerie, et se serait vite consolé d'être obligé d'enlever "quelques couplets" de son oeuvre.

Il semble donc que son biographe voulait appuyer le fait

qu'en transformant l'opéra-comique en comédie, Beaumarchais fit très peu de retouches. On peut aussi comprendre que dans l'opéra, Beaumarchais conçut un rôle pour son valet qui fut essentiellement celui de la pièce. On remarque aussi que le plus ancien des trois manuscrits du Barbier, approuvé par le censeur Marin, le 23 février 1773, diffère de très peu du texte imprimé (46).

Une des intentions de Beaumarchais en créant son oeuvre était évidemment d'approfondir le caractère du machiniste: son valet est beaucoup plus complexe que ne le demande ce rôle traditionnel. Dans le Barbier de Séville, Figaro entreprend de mener l'intrigue amoureuse parce que la société met obstacle à toute autre expression créatrice de son génie. Son tort serait d'avoir trop de talent pour un homme de sa condition: il ne peut pas déployer sans exciter la jalousie des moins doués et la défiance des autorités. Il a été obligé de "déployer plus de sciences et de calculs pour subsister seulement qu'on en a mis depuis cent ans à gouverner toutes les Espagnes" (M. de F., V,3). La privation de droits lui a formé l'esprit. D'abord il a dû apprendre à juger des hommes. Il estime avec raison qu'il a autant de mérite personnel que beaucoup de ceux qu'il doit appeler ses maîtres: "Aux vertus qu'on exige d'un domestique, Votre Excellence connaît-elle beaucoup de maîtres qui fussent dignes d'être valets?" (B. de S., I,2). Dans le Mariage, cependant, Figaro prend son parti de sa condition, mais il se respecte trop pour ne pas résister à son maître lorsque le Comte cherche à séduire Suzanne, la "propriété" de Figaro. Même au moment où il se croit trahi par Suzanne elle-même, l'indignation

l'emporte sur le désespoir. S'il doit souffrir la duplicité de son maître et l'infidélité de sa fiancée, Figaro insiste pour que tout le monde témoigne de leur mauvaise foi. C'est une mesure qui lui offre très peu de consolation personnelle, mais c'est la seule protestation qu'il puisse faire à ce que son maître et sa fiancée osent violer en secret les promesses qu'ils ont faites en public. Le Figaro des comédies ne veut accorder aucun privilège à la condition de l'individu dans sa conduite morale: c'est ce qu'il oublie dans La Mére coupable.

Dans ses efforts pour exposer le traître, Figaro sacrifie sans arrière-pensée son respect de soi à des considérations pratiques: tout est bien puisqu'il agit par dévouement à son maître. Beaumarchais vieilli impute donc à son valet une morale pragmatique qui reflète sa propre attitude envers les gens de cette condition. De son point de vue embourgeoisé, Figaro est héroïque dans la mesure où il s'engage à long terme aux intérêts de son maître.

La limitation des perspectives de Figaro et l'abjection de son amour-propre dans La Mère coupable rendent presque méconnaissable le Figaro des comédies. On voudrait même que Beaumarchais ait choisi d'autres noms pour les personnages de son dernier drame. Heureusement la pièce est tombée dans l'oubli. Le nom de Figaro évoquera toujours la fraîcheur, la gaieté, l'impertinence, le bon sens imperturbable du personnage immortel des comédies.

Notes

1. Beaumarchais, Théâtre Complet, Parades - Lettres relatives à son théâtre, texte établi et annoté par Maurice Allem et Paul-Courant, Paris, Gallimard, 1964, p. 668.

2. Marc Monnier, Les Aïeux de Figaro, Paris, Hachette, 1968.

3. Nicoll, Allardyce, The World of Harlequin, Cambridge University Press, 1963, p. 148.

4. Ibid.

5. Collé, Ch., cité par D'Alméras et D'Estrée, dans Les Théâtres Libertins au XVIIIe siècle, Paris, Daragon, 1905, p. 13.

6. Ibid., p. 17.

7. Ibid., p. 17.

8. Gueullette, T.S., Théâtre des Boulevards, Paris, Edouard Rouveyre, 1881.

9. Sallé, cité par Collé, dans Théâtres libertins du XVIIIe siècle, p. 13.

10. E.J. Arnould doute de l'existence d'une telle parade, tout en avouantqu'il y a permi certains passages supprimés définitive, quelques-un qui seraient à leur place dans le genre parade. Il insiste sur l'absence de tout argument valide par Lintilhac dans la preuve de sa théorie. C'est, dit Arnould, une "ingénieuse hypothèse dans le domaine de la pure conjecture, d'où elle n'aurait jamais dû sortir." (La Genèse du Barbier de Séville, Dublin University Press, 1965, p. 94).

11. Théâtre Complet, p. 237.

12. Ibid.,

13. Arlequin avait déjà déformé le nom du docteur Balouard dans la "Scène du fermier de Donfront" de la comédie Arlequin l'Empereur dans la Lune, du théâtre de Gherardi: "un traiteur en lard," "un docteur en lard;" puis quand on lui demande s'il cherche le nom du docteur Balouard, il dit que oui, "Je savais bien qu'il y avait du lard!"

14. Le Breton était l'imprimeur de l'Encyclopédie.

15. Sainte-Beuve, Causeries du lundi, Paris, Garnier, s.d., VI, p. 229.

16. Arnould, E.J., La Genèse du Barbier de Séville, p. 97.

17. Théâtre Complet, p. 156.

18. Lintilhac E., Histoire Générale du théâtre en France, IV, Paris, Flammarion, 1909, pp. 401-402.

19. Voir Arnould, E.J., La Genèse du Barbier de Séville, p. 137.

20. Théâtre Complet, p. 159.

21. Grimm, Correspondance Littéraire, janvier 1770, notes de Maurice Tourneux, Paris, Garnier Frères, 1879, VIII, p. 441.

22. Diderot, Oeuvres Esthétiques, Paris, Garnier, 1959, p. 83.

23. "Une pièce ne se renferme de rigueur dans un genre. Il n'y a point d'ouvrage dans les genres tragique ou comique, où l'on ne trouvât des morceaux qui ne seraient point déplacés dans le genre sérieux..." (Ibid., p.137)
Diderot définit aussi le but de chacun de ces genres: "La comédie gaie... a pour objet le ridicule et le vice, la comédie sérieuse... a pour objet la vertu et les devoirs de l'homme." (Ibid., p. 191).
Emile Fabre, cité par Jacques Scherer dans La dramaturgie de Beaumarchais (Paris, Nizet, 1954, p. 246) a distingué cette surimposition des genres dans le Mariage.

24. Op. cit., p. 139.

25. Scherer, J., La dramaturgie de Beaumarchais, Paris, Nizet, 1954, p. 54.

26. Op. cit., p. 154.

27. Théâtre complet, p. 808.

28. Sa lettre au Baron de Breteuil (datant de 1784 selon Maurice Allem et Paul Courant) contient en fait les mêmes idées que Beaumarchais exprimera plus tard dans sa "Préface au Mariage de Figaro." C'est dans cette lettre qu'il donne le titre de son prochain drame. Ibid., p. 671.

29. Lettre à M. Martineau, Ibid., p. 701.

30. Ibid., p. 703.

31. Théâtre complet, p. 461.

32. Théâtre Complet, p. 702.

33. Ibid., p. 703.

34. J. Scherer, La dramaturgie de Beaumarchais, p. 50.

35. Théatre complet, p. 812.

36. Op. cit., pp. 250-51.

37. Théâtre complet, p. 811.

38. Ibid., p. 810.

39. Ibid., p. 702.

40. Grimm, Diderot, Correspondance littéraire, Maurice Tourneux, Paris, Garnier Frères, 1882, XVI, pp. 152-53.

41. Op. cit., p. 38.

42. Théâtre Complet, p. 696.

43. Ibid., p. 696.

44. R. Sers, annoteur, Beaumarchais, Théâtre, Hachette, Paris, 1950, p. 309.

45. G. de la Brennellerie, Histoire de Beaumarchais, p. 78, cité par E.J. Arnould, La Genèse de Figaro, p. 14.

46. L'étude de E.J. Arnould, La Genèse de Figaro, contient le texte entier des trois manuscrits préservés, et de l'édition imprimée datée le 3 mai 1775, pp. 132-429.

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CONSULTES

A. OEUVRES DE BEAUMARCHAIS

Le Mariage de Figaro, avec analyse dramatique par J. Scherer, Paris, Société d'Edition d'Enseignement supérieur, 1966.

Théâtre, Paris, Hachette. 1950.

Théâtre complet - Parades - Lettres relatives à son théâtre, texte établi et annoté par Maurice Allem et Paul Courant. Paris, Gallimard, 1964.

B. COMEDIE DE GHERARDI

La Précaution inutile, dans Vol. I du Théâtre Italien, 6 vols. Amsterdam, A. Braakman, 1701, pp. 417-515.

C. OUVRAGES ET ARTICLES BIOGRAPHIQUES ET LITTERAIRES SUR BEAUMARCHAIS

ARNOULD, E.J., La Genèse du Barbier de Séville, Dublin University Press, 1965.

FERAUDY, Maurice de, "Figaro: un type créé par Beaumarchais," Conferencia, Journal de l'Université des Annales, 15 janvier 1920, pp. 152-175.

GAIFFE, Félix, Le Mariage de Figaro, Amiens, Malfère, 1928.

LA BRENNELLERIE, Gudin de, Histoire de Beaumarchais, Mémoires inédites publiées sur les manuscrits originaux par Maurice Tourneux, Paris, Plon, 1888.

LEMAITRE, George, Beaumarchais, New York, A.A. Knopf, 1949.

LINTILHAC, Eugène, Beaumarchais et ses oeuvres, Paris, Hachette, 1887.

MONNIER, Marc, Les Aïeux de Figaro, Paris, Hachette, 1868.

POLLITZER, Marcel, Beaumarchais, le père de Figaro, Paris, Editions du Vieux Colombier, 1957.

POMEAU, René, Beaumarchais, l'homme et l'oeuvre, Paris, Hatier-Boivin, 1956

RATERMANIS, J.B. and IRWIN, W.R., The Comic Style of Beaumarchais, Seattle, University of Washington Press, 1961.

RICHARD, Pierre, La vie privée de Beaumarchais, Paris, Hachette, 1951.

RIVERS, John, Figaro: The life of Beaumarchais, New York, Dutton, 1922.

SCHERER, Jacques, La dramaturgie de Beaumarchais, Paris, Nizet, 1954.

THOMASSET, René, Beaumarchais, écrivain et aventurier, Paris, Nathan, 1966.

VIER, Jacques, "Le Mariage de Figaro; miroir d'un siècle, portrait d'un homme," Archives des lettres modernes, No.6, 1957, 46 pp.

"Le mouvement dramatique et l'esprit. Du "Mariage" à La Mère coupable" Archives des lettres modernes, No.39, 1961, 33 pp.

D. OUVRAGES GENERAUX

ALMERAS, Henri d', et d'ESTREE, Paul, Les théâtres libertins au XVIIIe siècle, Paris, Daragon, 1905.

BONNASSIES, Jules, Les spectacles forains et la Comédie-Française, Paris, Dentu, 1875.

DIDEROT, Denis, "Entretiens sur Le Fils naturel" et "De la poësie dramatique," dans Oeuvres esthétiques, ed. de P. Vernière, Paris, Garnier Frères, 1959, pp. 171-287.

FREDERICK, Edna, The Plot and its Construction in Eighteenth Century Criticism of French Comedy (a study of theory with relation to the practice of Beaumarchais, dissertation), n.p., Bryn Mawr, 1934.

GUEULLETTE, Thomas-Simon, Théâtre des boulevards, Paris, Edouard Rouveyre, 1881.

LENIENT, Charles, La Comédie en France au XVIIIe siècle, vol.I. Paris, Hachette, 1888, pp. 150-172.

LINTILHAC, Eugène, Histoire générale du théâtre en France, vol. IV. Paris, Flammarion, 1909, pp. 391-471.

NICOLL, Allardyce, The World of Harlequin, Cambridge, Eng., Cambridge University Press, 1963.

ORLIAC, Jehanne d', La vie merveilleuse d'un beau domaine français: Chanteloup, du XVIIIe au XXe siècle, Paris, Fourcade, 1929.

VOLTZ, Pierre, La Comédie, Paris, Librairie Armand Colin, 1964.